

Coordenação / Coordination
José Quaresma

O CHIADO, O CARMO E O CORAÇÃO DAS TREVAS

Artes na esfera pública

— — — — —
Lisboa Paris Lisboa Łódź 2019

O CHIADO,
O CARMO
E
O CORAÇÃO
DAS
TREVAS

Artes in the Public Sphere

Fernando Rosa Dias

Heart of Darkness e o cinema

Dimensões de *Heart of Darkness* – a narrativa, a viagem, o rio e as personagens

«(...) a work of art is very seldom limited to one exclusive meaning and not necessarily tending to a definite conclusion» (Joseph Conrad, carta a Barret H. Clark, 1918)

A nossa leitura do texto *Heart of Darkness* (O Coração das Trevas) de Joseph Conrad, na procura de elementos para a sua transmutação ou influência no cinema, tem alguns pressupostos teóricos com os quais queremos operar e que desenvolveremos nas próximas páginas: a relação entre trajecto, viagem e narrativa, assente na resistência dos lugares à sua travessia; a indefinição topológica e ameaçadora dos lugares que se atravessam, e a sua obscura autenticidade; o problema do colonialismo e a trágica dificuldade de gestão da alteridade; a introspecção e o mergulho sobre si próprio, ou o mergulho nas trevas interiores.

1) A resistência do trajecto e a errância sem desígnio – a viagem enquanto narrativa

Antes de avaliarmos as intromissões do romance *Heart of Darkness* de Joseph Conrad no cinema antecipemos alguns aspectos da sua construção que nos interessam sublinhar para agilizar as relações. Um dos primeiros aspectos que desejamos sublinhar em *Heart of Darknes* é a importância da viagem enquanto temporalidade e narrativa. Se ainda há alguma tradição das crónicas de viagem com origens no espírito iluminista e pré-romântico, esta começa a expor-se numa tensão entre os recentes desenvolvimentos tecnológicos da velocidade e a manifestação de uma resistência do trajecto, dos relevos da paisagem inóspita que se atravessa. Escrito já em finais do

século XIX, o século da fé no progresso da tecnologia, da revolução industrial que lhe permitiu ser o primeiro da épica das velocidades, o texto situa-se num tempo limite em que a viagem tradicional estava prestes a ser devorada pela velocidade, sofrendo a entropia da *dromologia*, o «*l'état d'urgence*» da famosa poluição das velocidades, apresentada por Paul Virilio no seu segundo livro *Vitesse et Politique* (1977)¹, e que seria o seu conceito mais recorrente. O século XIX, onde se inscreve a narrativa de *Heart of Darkness*, industrial e colonial, desenvolveu as grandes viagens promovendo uma deslocação épica que, cada vez mais, *superava o tempo local e histórico* e encurtava a distância entre a *partida e a chegada*, fazendo destes limites as referências determinantes e absorventes. A aceleração encurtava o tempo de duração da viagem e devorava o território.

Até ao advento da revolução dos transportes desses tempos de épica industrial, a viagem tradicional era experiência e conhecimento, que não se decidia apenas pelos polos de *partida* (origem) e *chegada* (destino), para se determinar em todo um percurso como história intrometida na espessura de tempo dessa mesma viagem. O percurso era duração, ou mesmo espera, por vezes aceitando desvios para se estender em busca dessa experiência e história durante a viagem. O território era lugar de extensão e, portanto, o palco onde se desenrolaria a deslocação, exigindo o *trajecto do corpo nos lugares como lugar do corpo*. Valorizando essa território que se atravessa, e a duração dessa travessia, a viagem era um lugar de aventuras. Mais que a chegada ao destino, a viagem era uma experiência e narrativa inscrita na sua duração. Por outro lado, a velocidade da *corrida mata a mnemónica da experiência e o próprio sentido da experiência da viagem e do viajante*.

A viagem tradicional assenta na extensão do espaço e do tempo, do território que se estende como solo aderente e localizador, e dos ciclos do tempo como reguladores da demora implicada na sua travessia. Se a terra é a grande referência dessa relação do corpo com o território em que assenta a viagem tradicional, também o mar tem uma história relevante. Da *Odisseia* (século VIII a.C.) de Homero, com a narrativa do regresso de Ulisses, de Tróia a Itaca, aos *Lusíadas* (1572) de Camões, que através do relato da viagem de Vasco da Gama de Lisboa à Índia vai contando a história de Portugal, a viagem marítima tem uma tradição e narrativa épica, em que realidade e mitologia se interligam. O relato de Conrad inscreve-se nesta tradição, mas aqui o mar é substituído pelo rio como canal que se intromete na terra, e a viagem é menos épica e mais introspectiva.

Se avançamos com as noções de Paul Virilio foi para sublinhar que, cerca de um século da noção de aldeia global² e do efeito de claustrofobia do planeta³, mas já com os avanços das primeiras poluições da velocidade, a narrativa de *Heart of*

Darkness não só exige ainda a resistência do território, como é um desafio com o seu atrito e o que este tem de indomável, uma espécie de resistência e sobrevivência última dos mistérios dos locais – a relação entre a fragilidade tecnológica da barcaça, que inclui outros sentidos, poderá também ter essa leitura. Aqui a viagem de travessia ao longo do rio definem o tempo narrativo e os lugares. Por seu lado, o rio, enquanto canal de passagem e de movimento, estabelece um diálogo com a selva (sempre mais radical que o bosque e a floresta), o lugar indeterminado à luz e à civilização. O rio invade a terra com a sinuosidade da cobra («a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land... The snake had charmed me», diz Marlow). Do ponto de vista cinematográfico temos uma variante do road movie, numa espécie de *road boat movie*, seguindo o rio como uma «interminable waterway» (Heart of Darkness).

Dai a dimensão virtual e prospectiva do enredo⁴, que se decide com o avanço da viagem, mesmo quando relatado em memória, como no caso de *Heart of Darkness*. Não há efeito de causa-efeito em função de uma dimensão retrospectiva que antecipadamente tudo decide. Os encontros da viagem dominam sobre o seu corolário. Sem desenlace narrativo, como também sem desígnio nem utopia, a narrativa desenvolve-se (e termina) com a viagem e a sua experiência. Ela acompanha o tempo da viagem, apenas com o mistério que procura encontrar. Este tempo narrativo da viagem é mais importante que o da história de fundo. A escrita discorre com a viagem, como se o tempo narrativo fosse por ela absorvido.

Mas não é uma mera narração de viagens à maneira da descoberta das primeiras navegações, viagem aventureira, nem a viagem pitoresca do tempo iluminista, nem sequer a do desejo de exotismo e diferença do romantismo. Se o romantismo descobria o fascínio da viagem a lugares insólitos, estes tinham topologias e etnografias concretas sobre os quais as narrativas agiam e registavam. Ainda eram assim as descrições do Egipto dos homens de Napoleão (*Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faies en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, 1909-1922*) ou os «jornais» da viagem do pintor Eugène Delacroix pelo Norte de África, onde diria ter encontrado uma «antiguidade viva» (chegaram até nós quatro dos seus jornais desta viagem). A viagem de *Hearts of Darkness* é uma narrativa onde o mistério substitui a descrição dos lugares. O narrador descreve as coisas sem as dominar, confrontado com um exercício de alteridade cuja radicalidade lhe abre um vazio de insegurança. Esta é já uma viagem profunda, onde o acto de descrição do narrador normal se torna um «desafio hermenêutico»⁵, mergulhando já no extremo da ambição e confiança modernista e progressista do

século XIX – na linha de obras paralelas como *La Voie Royale* de André Malraux, situada nas selvas do Camboja, ou *A Selva* de Ferreira de Castro, situada na selva amazónica (todas elas lidando com a selva, de carácter semi-biográfico e colocando problemas de fundo existencial sobre a condição humana)⁶. São exemplos de narrativas de viagens colocadas no limite da própria narrativa, onde quem narra já não está no mero prazer da contemplação e descrição, e onde os acontecimentos se associam como mistérios insondáveis. Resta o seu registo e descrição, algo inocuamente porque lhe escapa o seu entendimento. Não há enigma a decifrar, o que ainda seria um desafio humano, mas uma espécie de mistério sem guardiões, um mistério que parece ter perdido qualquer testemunha dos seus segredos.

«I asked myself what I was doing there, with a sensation of panic in my heart as though I had blundered into a place of cruel and absurd mysteries not fit for a human being to behold» (*Heart of Darkness*)

2) A crise das referências topológicas e a relação com as margens – a viagem enquanto *a-topia*

Outra questão que nos interessa é a problematização desse território cujo atrito se atravessa em *Heart of Darkness*. Começamos por retomar a importância do rio. Não temos aqui o terror sublime da tempestade marítima, mas o terrífico mistério da corrente (lento ou, apenas a momento rápido) do rio. O rio é a via da travessia e, por isso, o lugar dos acontecimentos. O rio é diferente do mar que rodeia a terra, cujas ameaças tradicionais são o dilúvio e a catástrofe. Antes, atravessa a terra, rasga-a e penetra-a, mergulha nela quando subimos a sua corrente. Não nos perdemos no rio como no mar. Perder-se no interior do rio é perder-se na terra. Este rio que atravessa a selva, a terra indomável, contrapõe-se assim ao canal, o rio domesticado ou tecnológico. A água não é aqui a metáfora da pureza, da fertilidade ou das origens, mas um elemento ameaçador da paisagem. Tal como o mar foi lugar de temor e insegurança pelas vias bíblicas, com os seus dilúvios e tormentas, também aqui o rio é um lugar de perigos e ameaças – não só por razões da água mas, sobretudo, da sua invasão na terra enquanto selva.

Aparentemente, a viagem de Conrad segue mecanismos descritivos da literatura de viagens emergentes no século XVIII, mas aqui a descrição revela-se um esforço inútil, e o seu desconforto transforma-se em reflexão de fundo existencial. Aqui já não funcionam os mecanismos de descrição da viagem pitoresca, com a sua «apreciação do lugar» e a sua valorização do ponto de vista e de um panorama⁷. Há aqui

algo próximo do que vamos chamar de *perspectiva de Robison Crusoe*, em que o excesso de habitação e dependência do lugar para sobrevivência, anula qualquer efeito de segurança do contemplador⁸. Conrad pretende-nos colocar nesse lugar incómodo, ultrapassar o lugar confortável do observador do pitoresco – e mesmo o do sublime, que depois da ameaça se salvaguarda nessa segurança do contemplador transformando o medo em efeito de prazer, dessa ameaça não realizada, protegida numa espécie de distância e segurança da contemplação (ou leitura)⁹ – para nos deixar numa zona indefinida e de inquietação.

A variedade tem aqui um exercício diferente da tradição do pitoresco que iniciara a viagem pitoresca. A paisagem era o elemento natural de afirmação do pitoresco no século XVIII, com a surpresa de pequenos momentos sensíveis de uma natureza tão caprichosa como acolhedora. Nos seus *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* (editado em 1792, mas circulando já antes em cópias manuscritas típicas da República das Letras do século XVIII), Gilpin deixa-nos um resumo desses estímulos acolhedores da *paisagem pitoresca*:

«buscamos lo pintoresco en el conjunto de los ingredientes del paisaje: en árboles, rocas, terrenos escarpados, bosques, ríos, lagos, planicies, valles, montañas y también en la distancia. Estos objetos en sí mismos producen infinita variedad. No hay dos rocas o árboles idénticos. En segundo lugar, también varían en función de la combinación, y casi en igual medida, en tercer lugar, bajo diferentes condiciones de luz y sombra y de otros efectos ambientales. A veces encontramos en ellos mismos la coherencia del conjunto como un todo; pero con mayor frecuencia encontramos solo belleza de las partes»¹⁰.

Em *Heart of Darkness* de Conrad, a surpresa é elemento estranho, não dominado nem contemplativo. Não estamos a *contemplar a paisagem*; estamos a *invadir a natureza*. Não sendo mais elemento dessa variedade sensível no interior de um universo conhecido e protegido, a surpresa torna-se elemento da dúvida e inquietação que acompanha e se desenvolve com a narrativa. É exactamente aí que a descrição se revela inútil e se ultrapassa. Não se trata da travessia de um lugar previamente conhecido e dominado, tal como não é a sua descoberta e exploração.

Que topografia é aquela que *Heart of Darkness* atravessa? Não se trata de uma topografia clara ao longo da descrição, como se não fosse um lugar cartografado e dominado. Também não é uma utopia imaginária, nem propriamente um «não-lugar» (Marc Augé¹¹) nem uma heterotopia (segundo o uso da expressão por Michel Foucault¹²). Sabemos qual é o rio, e por onde avançamos, mas a descrição já não nos

oferece respostas sobre a caracterização dos lugares. A descrição não descreve nem define, porque mergulha demasiado dentro da passagem naqueles lugares, onde nada mais há a explorar: «L'explorateur n'explore rien du tout parce qu'il n'y a rien à explorer dans ce sous-espace où ne se constatent que des absences et des lacunes»¹³. Tal como a motivação da narrativa é acidente, também se trata de uma aventura sem roteiro. Há uma disparidade entre as referências iniciais ao território através do mapa e a invasão do território através do rio – e entre uma e outra situação seriam exponenciais as analogias entre a colonização burocrática pelo mapa e a colonização real no território.

Também há curiosas analogias a fazer com a *Utopia*. O modelo da narração dentro da narrativa de Conrad fora usada na famosa e seminal *Utopia* (1516) de Thomas Morus (1478-1535), apresentado como um tratado sobre a melhor forma de Governo (*De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia / Sobre o melhor estado de uma república e sobre a nova ilha Utopia*). Em *Utopia* a narração pertence a um imaginado navegador português de nomes Rafael Hitlodeu, que relata a sua viagem à cidade utópica a outras personagens. *Utopia* era um não lugar ou «lugar nenhum», ilha idealizada de virtudes assentes no bem comum, no dever cívico, na tolerância religiosa, numa ordem moral governada por sábios, e numa sociedade transparente em que cada um está ao olhar de todos evitando o egoísmo e o vício. Idealizada como estrutura agrícola comunitária, com apenas seis horas de trabalho, permitia libertar da servidão do corpo e disponibilizar os indivíduos para cultivar livremente o espírito. Perante o desencanto da realidade, a Inglaterra de Henrique VIII (criticada na primeira parte), uma ilha imaginária apresentava-se como uma fantasia geográfica qua acompanhava o lamento pela realidade imperfeita.

Morus confrontava Inglaterra e Londres do primeiro terço do século XVI, no início das navegações e da descoberta de novos mundos, num tempo em que a Inglaterra ainda não tinha protagonismo, imaginando outra ilha e outra capital. Era um tempo em que a terra se expandia, com a descoberta de novos lugares, enquanto se descobria que o mar dominava e era a grande escala de mediação entre continentes. Conrad confrontava a Londres do último terço do século XIX, quando a Inglaterra era o maior império colonialista. O facto de colocar o seu lugar geográfico no Congo Belga era apenas um desvio de uma culpa de domínio que era Europeia. O contraponto de Inglaterra/Londres com uma ilha/cidade ideal e um lugar real, é algo que diferencia os tempos dos textos: entre um tempo que ainda poderemos considerar pré-colonial, e outro no paroxismo do colonialismo do continente africano. A crítica de Conrad é inevitavelmente outra, jogada já no interior das culpas de um tempo industrial e colonial que era o seu.

Morus escrevia quando se iniciava a aventura expansiva das descobertas marítimas, em torno da terra, e através da qual se descobriam novas terras. Se o planeta

aprecia alargar, estávamos num tempo pré-colonial, ou das suas fundações, e muito anterior à aldeia global, noção que define um planeta sem descoberta e encerrado sobre si. Conrad está já em plena culpa do colonialismo europeu sobre o continente africano. Em vez do mar infiltra-se na terra através do rio para aí descobrir realidades às quais os tentáculos do colonialismo não chegavam.

Portanto, a obra de Conrad, e apesar das relações, não se inscreve na tradição literária das utopias, seja das *utopias ideais* (Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon, Jean Bodin, James Harrington), seja das sociais (Louis-Sébastien Mercier, Conde de Saint-Simon, Charles Fourier ou Joseph Proudhon) – mudança ocorrida no século XVIII, sobretudo através de Mercier, e que consideramos relevante porque lançou as *utopias fora do tempo* (porque num lugar imaginário) para «dentro da história»¹⁴. Em *Heart of Darkness* não há a perspectiva melancólica do género das utopias, cuja melancolia surge de fora da narrativa, da perspectiva autor – a melancolia não existe dentro da Utopia porque ela é já uma criação melancólica do *intelectual-autor* como sua superação. O lugar de *Heart of Darkness* (tal como a narrativa) não é pura imaginação nem lugar concreto. A sua introspecção revela outro estado de crise. Portanto, é um desvio da tradicional literatura de viagens em *topos concretos*, e não se inscreve na tradição das *utopias, de topos imaginários*.

Conrad faz do real ficção, criando personagens no lugar da sua biografia pessoal, infiltrando imaginário no lugar da memória. Assume assim um hiato entre real e imaginação, o hiato da própria representação, do qual se protege. Por outro lado escapa também aos conflitos entre real e imaginação por parte da utopia e da ideologia. Se a utopia é um género literário «declarado» e «afirmado. A ideologia, «por definição não é declarada», sendo mais «naturalmente negada»: «É sempre o outro que diz que somos vítimas da nossa ideologia». Por isso há autores da utopia (More, Saint-Simon, etc), mas não da ideologia – desta preferimos ser sempre «críticos» e «desmascarar»¹⁵. Se o texto de Conrad se desenvolve *sem topos e sem utopia*, ele sabe colocar-se num lugar marginal à ideologia, exactamente ao não se colocar na *crítica do outro* (embora sem escapar a deixar-nos perante algumas marcas ideológicas do olhar colonial do seu tempo). Nem a fuga melancólica das utopias (sobretudo as utopias ideias dominantes até ao século XVIII) nem a prisão das ideologias. O que se verifica é uma espécie de *atopia* da viagem à deriva num lugar misterioso, entre a autobiografia e a imaginação, tudo literariamente fundido enquanto travessia de uma inquietação própria. Esta dimensão pré-topológica, uma espécie de *prototopos*, indica-nos essa travessia de um lugar onde a experiência não se exerce como habitabilidade, muito menos domínio, dos lugares.

Por isso, há uma fatal queda num espírito crítico ou negativo que atravessa a narrativa, ou que se aprofunda com ela conforme mergulhamos na *selva*. A fragilidade

do barco surge-nos com a impotência da ciência e da tecnologia nesse lugar ínfimo. Perda da segurança do civilizado, mas também do seu poder e domínio. O que Conrad mostra através de Marlow é a incompreensão daquela realidade a partir da perspectiva ocidental. O que fica é o horror. E onde a tecnologia positiva («homens de consciência tranquila») não domina, emerge a negatividade do humanista («classe queixosa»¹⁶).

Segundo Marc Augé¹⁷ um lugar é uma espacialidade específica de segurança, inscrita na memória do sujeito como seu espaço simbólico e afectivo (*seu habitus*). O *lugar* tem um cumplicidade que está mais entranhada com a vivência que a noção de *espaço*: o *espaço* está em todo o lado, numa ilimitação cartesiana exterior ao sujeito, enquanto o *lugar* enraíza o sujeito numa intimidade com a espacialidade. Por seu lado, o *não-lugar* coloca o sujeito numa relação não familiar, onde o movimento se realiza no espaço, sem tempo de deslocação. O sujeito faz pausa para a deslocação, mas não efectua nenhuma pausa de deslocação: ou seja, faz pausa de si para se deslocar, pelo que evita perder o menor tempo possível nessa mudança, mas não usa o tempo de relação com o espaço que atravessa nessa mudança. Esta não deslocação não acontece em *Heart of Darkness*. Aqui inverte-se o princípio de Augé, no sentido em que o sujeito (no caso, o narrador-personagem Marlow) habita o lugar e o seu corpo mobiliza-se nessa travessia, mas não há segurança nem tal travessia se inscreve numa (ou sequer inscreve uma...) memória afectiva de habitação do lugar.

«He cried in a whisper at some image, at some vision—he cried out twice, a cry that was no more than a breath: ‘The horror! The horror!’» (*Heart of Darkness*)

3) A crise do processo «civilizacional» de África – o horror da alteridade

Embora nunca directamente referido no interior do texto, *Heart of Darkness* tem sido apresentado como uma crítica clara ao trabalho de «civilização» de Leopoldo II, que transformou o Congo numa espécie de propriedade ou quinta pessoal. Leopoldo II da Bélgica criou em 1876 a *Associação Internacional para a Exploração e Civilização da África*, que seria reconhecida como zona de comércio livre internacional, a que se chamaria *Estado Livre do Congo*. O genocídio e as atrocidades cometidas sobre as comunidades indígenas são das mais violentas da história do colonialismo europeu em África. Provavelmente em nenhum lugar de África, com a sua vasta história de violências em tempos coloniais, houve tanta distância entre palavras e acções¹⁸.

A pilhagem de marfim, a exploração dos africanos indígenas ou a brutalidade dos colonos atravessam as palavras de Marlow. As suas dúvidas são inquietantes para

o século XIX: «They grabbed what they could get for the sake of what was to be got. It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind—as is very proper for those who tackle a darkness. The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it's the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretence but an idea; and an unselfish belief in the idea» (*Heart of Darkness*).

Conrad parecia acreditar que ainda poderia haver nobreza no processo civilizacional de África, mas que a realidade virara ao avesso qualquer nobreza. A realidade era a ineficácia, a criminalidade e o egoísmo. Depois de quase meio milénio de escravatura, a violência e o saque dominavam: de marfim, como depois de borracha e de diamantes, todas com histórias violentas. O famoso horror das palavras de Kurtz era também o seu: o horror do colonialismo, da sua violência humana, das suas culpas e hipocrisias. Conrad colocou-se no seu seio com a coragem das dúvidas sendo claramente uma voz de pessimismo sobre o processos de civilização de África¹⁹.

A questão colonial, que sustenta muitas das avançadas dicotomias, e das mais discutidas da obra de Joseph Conrad, instiga-nos algumas observações. Num primeiro plano, Conrad coloca a sua personagem Marlow a narrar a aventura, assumindo a *moldura-narrativa*. Num segundo plano Marlow está a narrar de memória a partir de Londres e perante o Tamisa, com uma distância geográfica e temporal com o seu próprio relato. Só num terceiro plano é que estamos no interior de África e do rio Congo à procura do terceiro nome que é o misterioso Kurtz, curiosamente poeta, pintor («a painter who wrote for the papers, or else for a journalist who could paint»), e em parte cientista. Assim, é o segundo plano que faz todas as mediações e separações. Por um lado entre o Tamisa domesticado por uma Londres burguesa, industrial e civilizada, e o rio do Congo, sem cidade, selvagem e indomável. Por outro Marlow em Londres, de onde ecoa o seu relato, está separado tanto de Conrad como do lugar da narrativa. Conrad permite-se assim a uma protecção enquanto narrador de segundo grau. Aquela não é propriamente a sua voz, mas a de Marlow, uma personagem do seu romance. Esta separação permite colocar a voz da personagem no seu lugar enquanto se abre uma distância com a sua voz enquanto autor. O facto de haver um teor autobiográfico não anula esta separação, antes sublinha-a. Era o único modo de Conrad distanciar-se do seu tempo do qual não podia sair. A dimensão intemporal do romance revela-se também nesta protecção da narrativa. Ela é uma perspectiva que, neste sentido, pertence à personagem. Podíamos dizer que Conrad é crítico do seu tempo e, fatalmente, é também um fruto do seu tempo – no sentido em que nem uma perspectiva crítica pode sair do seu contexto. Só aí tem uma posição²⁰.

Mas preferimos a dimensão de deriva que a narrativa na barcaça implica com o seu mergulho em dimensões não dominadas, e onde os nossos posicionamentos abalam. Desenvolve-se um processo de desconfiança sobre a nossa visão do mundo. Não há força projectual e antecipatória que controle os acontecimento, deixando à deriva a força instrumental da modernidade. Não há construção humana, nem sequer a sua ruína, mas uma natureza selvagem e imprevisível.

A viagem de Marlow inicia-se a partir do posto em que o marfim é enviado para a Europa. Ele faz a viagem em sentido inverso ao civilizacional, mergulhando nas trevas da selva, nas origens do massacre de elefantes e violência sobre os indígenas. Nesta deriva o colonialismo e o evolucionismo, que eram matriz das ideologias civilizacionais, estavam em sentido contrário. A narrativa inverte a marca de confiança do progresso do século XIX, essa força de automobilização de avanço confiante na geografia e na história sobre o planeta em direcção à aldeia global²¹. A viagem de *Heart of Darkness* é o recuo onde a civilização se perde, um anti-progresso, como um regresso a um estado infantil da civilização. Nesse sentido, a narrativa de Marlow não funcionava se ele não assumisse estranhezas e distâncias na compreensão daquele mundo – que nem sempre se devem confundir com uma marcação colonial do livro (nem ele poderia ser de outro modo para reflectir esse tempo). Embora se possa procurar reconciliar as perspectivas, preferimos assumir que nos conjugamos com a leitura de Slavoj Žižek, tese em que Kurtz é «apresentado não como a longínqua recordação de um qualquer passado bárbaro, mas como a sequência necessária das relações de poder no moderno», em que «o poder engendra o seu próprio excesso»²² – leitura esta que, em continuidade, vê no Kurtz de *Apocalypse Now* a figura do excesso produzido pelo progresso. Para nós esse excesso é a barbárie, na linha das teorias da dialéctica do iluminismo de Adorno e Horkheimer, nas quais o excesso de «razão instrumental» faz o iluminismo recair no mito e na barbárie²³. Kurtz tem sido apresentado como um símbolo do *mal-estar da civilização*, lembrando título homónimo e posterior de Freud²⁴, cujo desejo civilizacional do lucro invade um espaço selvagem onde vai exercer uma demência de poder – o desejo de lucro torna-se tão instrumental como inconsciente. Kurtz é a demência e o horror do próprio sucesso civilizacional. É o reflexo do espelho de *Heart of Darkness*: a civilização que se autoassumia em *estado de maturidade* confrontava-se com um *estado de infância* perante o qual expunha o seu excesso e a sua impossibilidade de inocência, revelando-se o rosto da violência colonialista instalada nas brechas desses dois estados.

Acrescenta Žižek que «esses momentos de inocência transparente, de “retor- no às raízes”, quando o gesto identificativo parece “natural”, são precisamente os mais obscuros do ponto de vista da crítica da ideologia – eles são, de certo modo, a *própria*

obscuridade»²⁵— neste sentido, o mergulho nas trevas do rio Congo não é um mergulho no mal (o horror não é o mal!). Do mesmo modo o indígena é a diferença, mas não é o inimigo, podendo este ser alguém mais perto de nós como a civilização de onde Marlow vem ou no lugar híbrido de Kurtz²⁶. É como um «estranho pacto concluído entre o capitalismo global pós-moderno e as sociedade pré-moderna, à custa da própria modernidade», por analogia com a associação entre o Superego e o Id à custa do Ego, proposta por nomes da Escola de Frankfurt²⁷.

Outra expressão do romance refere a certa altura a morte de todos os selvagens (que equivale à destruição da selva de Kurtz no final de *Apocalypse Now*): «It was very simple, and at the end of that moving appeal to every altruistic sentiment it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: 'Exterminate all the brutes!'» (*Heart of Darkness*). É a perda da alteridade, a incapacidade de lidar com a diferença.

A procura de Marlow lembra a do jornalista Henry Morton Stanley (1841-1904) à procura do missionário, médico e explorador David Livingstone (1813-1873), acontecidas alguns anos antes. Esta exploração mítica, que seguia também rios em busca de outro sujeito, tem imediatas analogias. Stanley encontraria Livingstone a 10 de Novembro de 1871 e deixaria relatada a famosa frase: «Dr. Livingstone, I presume?» (escreveria pouco depois desta viagem o texto *How I Found Livingstone*, 1872). A frase contém alguma ironia pelo facto de Livingstone ser o único homem branco que Stanley encontrava desde que partira de Zanzibar. Mas, este caso, onde «se está» e a respectiva alteridade, define «quem é». Em *Heart of Darkness* o «quem é» domina a reflexão, tornando-se uma reflexão sobre o «ser» (humano) e a humanidade. Não se trata de um mero encontro com Kurtz, e o triunfo do reencontro com o homem branco, mas uma indagação sobre o sujeito e as suas razões, que se revela uma indagação menos venturosa, porque introspectiva e existencial.

«We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness. It was very quiet there» (*Heart of Darkness*).

4) O mergulho sobre si próprio e o «horror» existencialista – a viagem introspectiva

O enredo, com uma narrativa dentro da narrativa, que acompanha Charles Marlow ao longo do rio Congo para transportar marfim, mas sobretudo para recuperar Kurtz, figura quase sempre elíptica ou fora de cena (não tanto como se encontrará em *Apocalypse Now*, a sua mais famosa adaptação cinematográfica), mas sempre

aludida, e trazê-lo para a civilização. A viagem pretende resgatar Kurtz, chefe de um posto de comércio de marfim, mas durante a viagem Marlow vai imaginando «quem é» Kurtz enquanto mergulha na África profunda. Assim, a narrativa vai assumindo um mergulho nas profundezas de uma África interna, ainda misteriosa e indomada, tornando-se metáfora de um mergulho nas trevas – externas mas, sobretudo, internas: «Dans la forêt, l'exploration du référent tend a correspondre aux propres mouvements de l'intériorité du voyageur»²⁸ (...); «le mouvement du périple coïncide avec la progression intérieure du protagoniste ou du narrateur»²⁹.

Kurtz é uma figura central através da sua própria ausência em grande parte da narrativa, em jogo elíptico. Ele cria uma identificação exterior, que se desdobra de Marlow tornado narrador. Sendo centro de uma interrogação, Kurtz manifesta-se entre o lucidez e o insano, entre o brilhante e o louco, entre o civilizado e o selvagem, entre ser humano e ser divino. Mas estas dicotomia surge pela visão do civilizado e humano, que vê em Kurtz uma figura perdida, mergulhada nas trevas da África profunda e selvagem. O seu lugar apresenta-se invertendo o do bom selvagem de Jean-Jacques Rousseau, ou o da biografia de Gauguin: nestes, o desejo era escapar à civilização para encontrar a inocência do primitivo e a pureza do estado selvagem, algo aquém do pecado e da imoralidade. A frustração de Gauguin no seu percurso biográfico era exactamente não encontrar um lugar que já não estivesse contaminado pela civilização.

As descrições do lugar são infrutíferos, um exercício inútil, onde a linguagem não domina o que narra. A extensão e o esforço da descrição é uma saturação vã: «L'exploration est expérience existentielle de la descente: le sol stable du lieu se dérobe, les valeurs s'évanouissent, l'être est confronté à un niveau inférieur d'existence. (...). Tous les éléments épars de l'indétermination spatiale se rassemblent autour de la figure de l'explorateur»³⁰. Perante a incapacidade do narrador em dominar a topografia que atravessa, a sua narração torna-se uma viagem interior, um abismo introspectivo. O canal certo e orientado do rio revela-se uma deriva para quem a atravessa.

As metáforas assacam-se facilmente da estrutura: a viagem no interior do continente africano era o mergulho nas trevas, na escuridão, no inconsciente e bárbaro, por oposição à luz e ao racional. Daí que a metáfora da negritude do continente se oponha à do homem branco. Tudo parece ficar mais escuro porque, cada vez menos, estão presente as referências e domínios do homem branco. A dimensão colonialista de que o romance tem sido acusado são assim de fácil (demasiado fácil) aferição. É aí, nesse fundo de trevas que Kurtz é endeusado, traindo as suas raízes ocidentais cristãs.

Tal como a imagem de Kurtz é misteriosa, também o horror não tem rosto. O horror, as famosas últimas palavras de Kurtz («O Horror! O Horror!», que também

Marlon Brando repetia na adaptação de *Apocalypse Now*), é um horror sem cena, sem narrativa clara. Ele é uma alusão constante, saído de um medo do que não se domina. Ele é um retorno do homem civilizado a forças naturais que não domina: sem mito nem ciência que enquadre aquela força, as trevas revelam um poder ameaçador sem nome: um horror bruto. São trevas que invadem o coração.

«I looked around, and I don't know why, but I assure you that never, never before, did this land, this river, this jungle, the very arch of this blazing sky, appear to me so hopeless and so dark, so impenetrable to human thought, so pitiless to human weakness»
(*Heart of Darkness*).

Adaptações e outras relações de *Heart of Darkness* com o cinema

«every Conrad story is a movie»
(Orson Welles)

«The Conrad novel was like a simple film with an elaborate commentary»
(V. S. Naipaul)

Das várias adaptações para o cinema de textos de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* tem sido dos mais renitentes. O primeiro filme que adapta directamente Conrad terá sido *Victory* (1919) de Maurice Tourneur. E *Victory* e *Lord Jim* são sem dúvida as obras de Conrad que mais forneceram argumentos cinematográficos³¹.

Orson Welles concebeu uma primeira dramatização radiofónica de *Heart of Darkness* transmitida a 6 de Novembro de 1938 (apenas uma semana depois do famoso e polémico *War of the Worlds*) e cedo sonhou com a adaptação cinematográfica, concebendo um argumento em 1939. Mas este, que seria o seu primeiro filme, foi mais um dos seus grandes projectos gorados, em que sonhou um filme que se fizesse dominado pelo ponto de vista da personagem narradora, além de deslocar a narrativa para uma crítica ao nazismo – ficaria conhecido como um «the best film never made». Welles ainda conceberia argumentos de adaptações de *Lord Jim* e *Victory* de Conrad e considerava as histórias de Conrad já semi-cinematográficas, uma espécie «stories were ready-made for cinema»³². Afirmava Orson Welles: «I don't suppose there's any novelist except Conrad who can be put directly on the scree»³³. E como que justificando o paradoxo de o próprio nunca realizar nenhuma das adaptações de Conrad: «There's never been a Conrad movie, for the simple reason that nobody's ever done it as written»³⁴.

Apocalypse Now (1979) – *Heart of Darkness* no Vietname

Apocalypse Now (1979, versão de 153 minutos) de Francis Ford Coppola, remontado em versão alargada com *Apocalypse Now Redux* (2001, versão de 192 minutos) é a mais famosa adaptação de *Heart of Darkness* para o cinema. Coppola troca o Congo de finais do século XIX pelo Vietname e o Camboja de 1970, e Marlow pelo capitão Benjamin L. Willard (Martin Sheen), mantendo o apelido de Kurtz para a personagem que Willard vai encontrar (Marlon Brando). O filme surge num tempo em que o Vietname se sublimava no cinema, sendo dos primeiros de vários filmes que surgiram com essa marca entre finais da década de 1970 e a seguinte. Eram novos filmes de Guerra, em que a selva, ultrapassando o inimigo, era um novo horror. Destacam-se filmes como *The Deer Hunter* (1978) de Michael Cimino, (1978), que surgiu nas salas de cinema antes de *Apocalypse Now*, *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987) ou *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987). Todos eles estabelecem ligações entre o inimigo e o horror, o vietnamita e a selva. O inimigo é mais dissimulado tal como o mal está menos segregado do bem. Mas *Apocalypse Now* é certamente aquele que perturba ainda mais. Coppola afastava-se do tradicional filme sobre Guerra e sobre a própria Guerra de Guerra do Vietname, exactamente ao se conjugar com a adaptação de *Heart of Darkness* de Conrad. O filme adquire uma dimensão romântica, ou mesmo mítica, que é um mergulho num introspectivo «enigma moral» enquanto se torna um objecto tão «fascinante» como «irreconciliável»³⁵.

Uma das cenas iniciais, centrada na figura do coronel Bill Kilgore (Robert Duvall), com o seu chapéu de *cowboy*, em que a guerra se apresenta como espectáculo *hollywoodesco*, faz contraponto à viagem imersiva de Willard. De um lado é a civilização do espectáculo americana que invade e domina o local. De um lado o bombardeamento espectacular e cinematográfico inicial, sob música de Wagner, mais espectáculo que horror, com a imediata transformação do lugar em praia de *surf*, ou as *pin-up*. Do outro, cujo crescendo vamos acompanhando com a dúvida de Willard e o seu mergulho num lugar *não-Hollywood* (e, por isso, não-americano), um mergulho nas trevas. Para além do espectáculo visual com que as primeiras cenas apresentam a Guerra do Vietname, há uma dimensão não dominada, fora do visual, onde a luz espectacular não alumia. O filme apresenta assim uma nova dicotomia entre a civilização-espectáculo, do hiper-real, e as trevas onde Willard vai mergulhar, onde o real não está dominado. Jean Baudrillard fascinou-se com essa primeira dimensão espectacular do filme: «Poder cinematográfico igual e superior ao das máquinas industriais e militares, igual ou superior ao do Pentágono e dos governos»³⁶. É uma apoteose de efeitos especiais, que prolonga uma guerra inacabada, uma guerra que ninguém

venceu ou perdeu (apenas se entra ou sai), sendo a sua apoteose espetacular, onde guerra e filme se prologam mutuamente até à indistinção: «Não se terá compreendido nada, nem da guerra nem do cinema (deste, pelo menos) se não se percebeu esta indistinção que já não é a indistinção ideológica ou moral, do bem e do mal, mas da reversibilidade da destruição e da produção, da imanência de uma coisa na sua própria revolução, do metabolismo orgânico de todas as tecnologias, desde o tapete de bombas até à película filmica...»³⁷. A guerra do Vietname já era filme e o filme ainda era guerra.

Mas o filme explora esse contraponto entre o espectáculo inicial e as trevas do mergulho no Camboja. A primeira parte coloca-nos no espectáculo acrítico: «Nenhum distanciamento real, nenhum sentido crítico, nenhuma vontade de “tomada de consciência” em relação à guerra: e de uma certa maneira é a qualidade brutal deste filme não estar corrompido pela psicologia moral da guerra»³⁸. Mas o restante filme, à semelhança da obra literária de Conrad, mergulha numa aventura introspectiva, num desígnio da Guerra que já não lhe pertence. Se a guerra e o filme se apresentam inicialmente indistintos enquanto espectáculo, a viagem mergulha num cumprimento de uma ordem que já não pertence à Guerra nem ao seu espectáculo, algo que a partir daí o filme procura: e essa é a introspecção de Willard na sua viagem. Ao espectáculo sem horror (porque o absorve enquanto espectáculo) sucede o horror sem espectáculo: o bombardeamento final tem assim já outro sentido. Este já não tem o mesmo sentido épico e de efeito especial do primeiro porque já não o vemos de fora (seja na dimensão visual seja na narrativa). A destruição final remete para o espectáculo inicial da destruição de napalm («Drop de bomb. Exterminate them all!», do filme), mas visto de dentro, abandonado de distância e de coordenadas. O filme entra pela guerra como simulacro, numa linguagem de cinema e de efeito especial, onde a guerra era hiper-real, carregada de signos espectaculares de Guerra, para depois sondar uma realidade da guerra que não entende. O bombardeamento final já está acompanhado das famosas palavras finais de Kurtz («O horror! O horror>!»).

Ao contrário do romance de Conrad, em que a viagem de Marlow pretende libertar e trazer Kurtz, em *Apocalypse Now* o desígnio de Willard é matar («terminate») Kurtz, não trazendo nada, sem rasto nem memória (apenas essa promessa do pedido da mensagem de Kurtz para o filho, supondo uma viagem de retorno, que no filme tem alguma equiparação com a conversa final de Marlow com a viúva de Kurtz).

Com a viagem cresce a dúvida de Willard perante a incumbência de uma ordem não oficial de matar Kurtz (Marlon Brando) – sendo o próprio Kurtz, no final, com a sua existência já nas trevas, que se oferece em sacrifício a Kurtz. A aparição do rosto de Marlon Brando, careca, de cabelos rapados, que aparece e desaparece na

escuridão, enquanto as mãos acariciam a cabeça lisa, são um dos ícones do filme. A morte de Kurtz está entre o assassinio e o sacrifício, com adequada solução cinematográfica resolvida através de montagem paralela, famosa no filme, que remonta a mecanismos de D. W. Griffith: entre os golpes de Willard sobre Kurtz e um ritual de morte de um búfalo de água.

O som tem um papel relevante ao longo da narrativa. Na primeira destruição de napalm o som das explosões é absorvido pela cavalcada das Valquírias de Richard Wagner, não deixando espaço para a voz da natureza. Ao longo da viagem pelo rio a natureza vai interferindo numa conjugação de vários sons. Por outro lado, a voz narrativa da personagem Willard, colocada em fase de pós-produção, entra em contraponto com a *voz das cartas* de Kurtz, que Willard vai lendo durante a viagem, além das cartas e das gravações de familiares dos soldados³⁹. Tudo isso vai provocando uma disrupção subjectiva, da centralidade de Willard, tal como do local onde nos encontramos. O filme é uma travessia de não-lugares, de heterotopias. «The environment of Vietnam was completely unpredictable and disorienting»⁴⁰. Isso dificulta o entendimento do *lugar do inimigo*. Por isso, já não há um lado bom e moral dos filmes sobre a Segunda Guerra (nesse sentido, *Apocalypse Now* recupera uma moral ambígua mais perto dos filmes *western* ou de *cowboys*).

Por outro lado, Willard não pode falar da sua missão. Ele transporta um barco para uma aventura que não pode comunicar – toda a intersubjectividade se concentra sobre si próprio, em introspecção monológica. A voz monológica é a voz condutora e matricial de todos os sons. Isso não impede, pelo contrário, a exploração do som espacializado, marcante no filme, que anima contrastes entre sons tecnológicos (barco, helicópteros, armas, música rock, sons gravados...) e sons naturais (aves, árvores, água...) ⁴¹.

Há ainda uma interpretação que propomos e que vai ao encontro de um paradigma que sublinhámos no romance de Conrad. Willard está a cumprir ordens, e ao fazê-lo não sai do barco, elemento que avaliámos como último sinal de tecnologia e civilização em *Heart of Darkness*, e que em *Apocalypse Now* podemos ler como uma obediência às chefias militares. Kurtz saíra do barco e instalara-se em plena selva, portanto deixara de obedecer aos seus chefes militares. Numa guerra onde o inimigo era pouco demarcado, Kurtz tornava-se o pior dos inimigos. Dai a necessidade da destruição total do mundo de Kurtz, lugar da desobediência e do que se colocou *fora do barco*. Tratava-se de apagar a memória do acto de desobediência – por isso a própria ordem dada a Willard para ele cumprir é sem registo. É a destruição total que inclui o próprio apagamento da memória dessa destruição e da sua ordem militar. Neste sentido, o contraste com o espectáculo inicial do filme adquire outra carga. A morte de Kurtz e do seu

lugar é para ficar na selva e fora dos anais da Guerra. A destruição inicial era espetáculo (portanto, era já cinema); esta última não deixava traços, sendo *anti-espectáculo*.

Na primeira versão de *Apocalypse Now*, o final investia-se de alguma ambiguidade, e não era claro se Willard assumia ter cumprido a sua missão, mais parecendo que iria substituir Kurtz. As aparições finais de Willard são de mistério. A imersão de Willard (Martin Sheen) das águas do rio com uma máscara de guerra, conotam uma dimensão de um crime que já não é militar, que já não é apenas a obediência a uma ordem. Tudo se ritualiza no interior do ritmo cinematográfico, em termos visuais e sonoros. Willard mergulhara no rio, na escuridão (trevas) e tornara-se elemento da selva para aceder à proximidade para assassinar Kurtz (autorizada pela própria vítima que tinha tudo para impedir o carrasco e não o faz).

Willard cumpriu a missão, e para muitos a vontade de Kurtz, mas também é claro que Willard não é o mesmo do início. Depois da travessia do rio e do encontro com Kurtz, instalaram-se dúvidas sobre a sua missão e o cumprimento das ordens. Ele está mais perto de Kurtz do que no início, e a comparação final da figura de Kurtz merece comparação com o militar exemplar (e fanfarrão) que era Kilgore no início do filme, e as suas famosas frases: « You smell that? Do you smell that?... Napalm, son. Nothing else in the world smells like that. I love the smell of napalm in the morning. You know, one time we had a hill bombed, for twelve hours. When it was all over I walked up. We didn't find one of 'em, not one stinkin' dink body. The smell, you know that gasoline smell, the whole hill. Smelled like... victory. Someday this war's gonna end...» (do filme). A figura final de Kurtz remete para a inicial de Kilgore, numa simetria de reactivo efeito dialéctico, ou seja, depois de se conhecer e sacrificar Kurtz o nosso olhar sobre Kilgore e a Guerra não podia manter-se o mesmo. Dissolve-se a diferença entre bom e vilão e implodem as razões da Guerra. Está tudo na frase de Kurtz a Willard: «You have a right to do that, but you have *no right to judge me*» (do filme).

À maneira do romance de Conrad, que perturbava os desígnios da colonização europeia em África, também o filme colocava problemas aos desígnios da guerra do Vietname. A própria missão de Willard surge ainda mais estranha que a de Marlow: «I took the mission. What the hell else was I going to do?» (do filme). Trata-se simplesmente de assassinar Kurt e de apagar a sua memória, sem outras razões. Mas verificamos que fica implícito um retorno, uma mensagem que Kurt pede para Willard transportar «a verdade» para o filho. A missão de Willard tornava-se outra: trazer a verdade de Kurtz (e da Guerra); tal como Marlow ao regressar, contando a história de Kurtz que colocava em dúvida o processo de civilizar África.

A produção cinematográfica que mais seguiu de perto a obra literária *Hearts of Darkness* foi a série televisiva homónima de 1993 dirigida, por Nicolas Roeg para

a Turner Network Television, com Tim Roth como Marlow e John Malkovich como Kurtz. Apesar de ser a versão que mais acompanha directamente o romance de Conrad, saiu demasiado das ambiguidades das questões coloniais sendo-lhe apontada uma visão simplista: «presents a postcolonial and anticolonial tract of a fairly simplist order, ignoring the novella's ambivalence»⁴². Kurtz não sente fascínio nem mistério por Kurtz, e excede-se em simpatia por indígenas e pelo ataque à caça ao marfim. O genérico inicial é dominado pela textura de um elefante morto, imagem que volta a ser explorada, mostrando directamente a negatividade da caça ao marfim. Outro sublinhado é a atenção ao regresso da memória de Kurtz à civilização: se *Apocalypse Now* apontava no final a mensagem de Kurtz para o filho, mas terminamos com a famosa cena de Willard semi submerso no rio enquanto se desenrolam os bombardeamentos americanos; a versão de Roeg explorava o regresso de Marlow e o contacto deste com a viúva por Marlow, mais perto do romance. *Apocalypse Now* usara a adaptação de *Heart of Darkness* para lançar dúvidas sobre a Guerra do Vietname, através da travessia de Willard. A versão de Roeg partiu de uma visão hoje bem mais aceitável mas que retira a obra do seu tempo, da sua força de dúvida e introspecção, para assumir uma posição. Coppola puxara *Heart of Darkness* para perturbar a leitura cinematográfica e real do Vietname; Roeg carregara uma posição ideológica do presente sobre *Heart of Darkness* retirando-lhe a força enigmática que perturbava o seu próprio tempo.

The African Queen (1951) – no «espírito» de *Heart of Darkness*

The African Queen (1951), de John Huston, sem adaptar Joseph Conrad, foi quem menos o traiu no cinema captando «o espírito do romancista»⁴³. Embora inspirado num distinto romance, de C. S. Forrester, há imediatas associações com *Heart of Darkness* de Conrad. É também uma narrativa sobre uma frágil barça (chamada *The African Queen*) através de um rio africano (no caso, o rio Ulanga, na Tanzânia). Dois actores marcantes de Hollywood dominam o filme: Humphrey Bogart (como Charlie Allnut) e Katharine Hepburn (como Rosie Sayer). A narrativa inicia-se com um massacre numa missão onde Rosie está a acompanhar o irmão, o reverendo Samuel Sayer (por Robert Morley). A destruição da mesma pelos alemães, e a sequente morte do irmão de frustração, deixam Rosie ao abandono em plena África. Quem a acolhe é Charlie, no seu barco *The African Queen*. A embarcação, com aproximações à barça de Marlow do romance de Conrad, é o último resto de civilização, em sobrevivência na selva. O motor que precisa de ser pontapeado por Charlie é a imagem

desse estado limiar da tecnologia e da civilização. É nessa *barcaça de civilização* que as duas aparentemente diferentes personagens vão fazer a sua viagem, de aventura e romance (e humor) concentrados.

O filme começa com a destruição da Missão, onde está Rosie e o irmão pastor, que morre de desgosto logo a seguir e termina com a barcaça *The African Queen* transformada num duplo torpedo que se lança sobre o *Louisa*, imponente navio bombardeiro alemão (na verdade afunda, mas é antes o *Louisa* que na sua imponência vai contra os destroços do *The Africa Queen* accionando a sua explosão). No meio, tudo se centra na relação entre Charlie e Rosie no microcosmos que é a barcaça, na narrativa interna de relação das suas personagens com as contingências da sua travessia.

As dicotomias têm aqui outro sentido, diferente da obra de Conrad. Aqui a tensão não é directa entre civilização e natureza selvagem, embora ocorrendo no interior de um resto civilizacional, rodeado por essa natureza. A barcaça é sempre esse indomável resto de civilização e de sobrevivência. Em termos espaciais o filme explora-se entre o fechamento no barco, o interior onde as duas personagens actuam, e toda a abertura do que os rodeiam, que é toda a exterioridade – tendo sido o primeiro filme de abertura ao exterior por parte de John Huston, a sua grande ultrapassagem dos estúdios com filmagens em grandes espaços na própria África. A barcaça é a memória do aconchego do estúdio em diálogo com esse elemento exterior, a natureza e, por isso, filme ideal para esta mudança de Huston. Há as duas personagens que co-habitam na barcaça, e há estas e o rio, a outra grande personagem, significando toda a natureza selvagem que as rodeia. Além dos diálogos entre Charlie e Rosie, há o jogo de sons e ruídos que confrontam o barco (assobios, motores...) e da natureza – e neste filme talvez o som de Eric Wood seja mais importante que a música de Alan Gray.

Aqui é o rio quem tudo conjuga, o grande elemento mediador de todas as relações e dicotomias, lugar de perigo e refúgio, de tirania e de salvação. Isso permite a Huston um trabalho de mediações de espaço, de aproximações, onde a câmara se joga numa variação de perspectiva sobre as personagens, filmando de baixo, de cima, horizontalmente, como de frente, de trás, etc., ou de afastamento em contraponto, mais raro, com grandes planos onde a natureza se manifesta com as suas ameaças e fascínios: os animais, os rápidos, o calor, o inimigo (o outro humano), etc.⁴⁴. O espaço abre e fecha sem nunca sair do seu centro: a barcaça *The Africa Queen*. Contudo, não há muitas aberturas à paisagem, dominando planos curtos e apertados, que fecham o espaço na barcaça. Huston justificaria considerando que essas paisagens já estavam exploradas e o que interessava era esse fundo de dureza com o qual os actores se deviam relacionar, transformando o cenário num lugar vivido⁴⁵.

No interior da barça a dicotomia está entre a religiosa e puritana Rosie e o laico e vagabundo Charlie. A viagem é a sua aproximação, a redução das suas diferenças (ou a manifestação da sua artificialidade) para encontrar um fundo onde, fora das aparências e das diferenças, o amor emerge como atração inevitável. Charlie é a figura limite de um estar civilizacional. Mas se ele está longe da civilização esses são ainda os seus valores. Rosie incarna os valores puritanos civilizacionais e europeus que vem ensinar em África, enquanto Charlie é a sua desistência, mas é Rosie quem vai revelando a sua energia selvagem e erótica. São ambos extremos de uma realidade ocidental, e é no interior desta mesma que a dicotomia se expõe – não há verdadeira alteridade cultural, mas os extremos de um mesmo mundo de valores. Na verdade, só para além da relação entre Charlie/Bogart e Rosie/Hepburn, encontramos as tensões entre a barça e a natureza, como outro plano de personagens em diálogo no filme.

Daí que vamos assistindo à aproximação de Charlie a Rosie, preocupado por a respeitar moral e higienicamente. A preocupação de Charlie pela sujidade da roupa (sujidade que Huston já explorara no mesmo Bogart em *Treasure of Sierra Madre*, 1948), por tomar banho e fazer a barba, devido à proximidade de Rosie a habitar o seu barco, enquanto procura manter a distância do respeito, é a incorporação de uma moral civilizacional que afinal existia residualmente em Charlie. A oferta do seu mundo, que é o barco *The Africa Queen*, para a autodestruição em torpedo contra o bombardeiro alemão, que se torna o desígnio da viagem das duas personagens, é a abnegação de Charlie, o seu fundo altruísta de coragem e amor por Rosie. O seu mundo vagabundo que é o barco (a sua casa, o seu transporte, ou o seu bar) oferece-se para a vingança de Rosie, que em contrapartida por ele se fascina enquanto se esvai a sua máscara puritana.

No início das cenas do barco, enquanto Charlie/Bogart bebe Gin oferece chá a Rosie/Hepburne, que mostra tentação pelo Gin (o chá tinha antes sido utilizado quando Charlie toma chá com Rosie e o irmão na Missão, com o desajeitamento de Charlie e a sua barriga a fazer estranhos ruídos). As metáforas da atracção por diferenças (a partir dum mesmo paradigma ocidental) estão lançados. Mais tarde Rosie lança ao rio o Gin de Charlie, em momento de ressaca deste, perante o perigo de ele recusar a ideia de vingança. Mais tarde ambos lamentarão. Também se sabe que, durante as filmagens em África, Hepburn teve que evitar as partilhas de álcool de Bogart e Huston, com menos sucessos que a sua personagem Rosie – tudo em jogo de cumplicidades entre filmagens e filme⁴⁶.

Em sentido inverso assistimos à transformação de Rosie, cada vez mais corajosa, apaixonada e suja, mesmo masculina. Rosie «no seu processo de auto-descoberta

no meio da “natureza original” da África central, vai despindo a sua pele puritana com que inicia a viagem, se deixa arrebatado pela aventura de fazer explodir o Louisa, (...), e nesse arrebatamento se vê desarmada de espaltilhos e de couraça à prova de romance»⁴⁷.

No filme não há relação nem tensão com a África Negra. Os indígenas negros só aparecem no início, no interior da Missão, em processo de *domesticação* religiosa e moral, não são nem amigos nem inimigos, tal como não somos confrontados com as suas particularidades culturais e sociais; e estas imediatamente desaparecem com a destruição da Missão. A relação seguinte é entre a barça e o rio que atravessa a Selva. No final é de novo o mundo branco que domina, com o bombardeiro alemão, o verdadeiro inimigo, que de imediato condenara o casal à morte, sendo salvos com o choque entre o bombardeiro e o *The African Queen* transformado em torpedo.

A analogia com *Heart of Darkness* é marcante: temos a viagem, a oposição da barça e da selva, embora aqui centrado na sobrevivência interna do casal, concentrando e intensificando a sua relação. Mas aqui não há moldura da narrativa nem nunca temos civilização ocidental. Não há a confortável Londres a partir de cuja distância Marlow conta a sua história. A civilização só ficou indirectamente no início (a Missão, destruída por outra passagem, dos alemães, num jogo em que o bem e o mal se decidem apenas em regime dito civilizacional) e no fim (o barco alemão destruído pelo *The African Queen*, como retaliação do bem). No meio está a viagem e o romance de sobrevivência (e a proximidade ou esse «espírito» de *Heart of Darkness*) – aí os elementos civilizacionais actuam como resto entre as personagens e a barça ao longo do rio e no meio da selva.

Uma das mais famosas cenas e movimentos da câmara do filme dá-se no final. No momento em que Charlie e Rosie caem desgastados, o seu final trágico parece evidente. Lentamente a câmara sobe e em rara visão panorâmica elevada mostra-nos que eles estavam a poucos metros do grande lago, onde observamos o destino: *Louise*, o barco alemão. Segue-se uma subida repentina de águas pela corrente que arrasta a barça para o lago. Quando despertam, Charlie e Rosie são obrigados a recuar para se esconderem (eles e a barça) de novo na selva para prepara a barça como torpedo para a sua vingança – e o que se seguiu foi menos interessante e a própria Hepburn diria que era o grande falhanço do filme, na sua necessidade de um final feliz. Mas o interesse desse momento, de breve retiro para dentro do rio e da selva, perto do final, foi mostrar-nos que a selva tinha sido não só a possibilidade daquele amor (impossível no interior da civilização) como também da sobrevivência das suas personagens.

Com aproximações ao «espírito» de *Heart of Darkness*, são referências habituais dois filmes, fatalmente muito relacionados, de Werner Herzog: *Aguirre, der*

Zorn Gottes (Aguirre, o Aventureiro, 1972) e *Fitzcarraldo* (1982). Os dois filmes inspiram-se em personagens reais explorados enquanto ficção cinematográfica e ambos se cruzam por serem interpretados pelo actor Klauss Kinski e se desenvolverem no interior da selva amazónica. Aguirre desenrola-se no século XVI, nos primeiros tempos de desbravamento do continente americano, em situação proto-colonial, e *Fitzcarraldo* (nome segundo a pronúncia dos nativos, sendo o seu nome real Brian Sweeney Fitzgerald), em finais do século XIX, em processo de desejo de modernização da colonização já consumada da mesma região. O delírio quimérico das duas figuras históricas são a razão da sua invasão na selva amazónica: Aguirre persegue com tal demência o *El Dorado* que tudo trai e arrasta à destruição; Fitzcarraldo, conhecido como «Conquistador do Inútil», grande admirador de Enrico Caruso, sonha com uma Casa de Ópera em plena Selva do Alto Amazonas, e para isso precisa de dinheiro pelo que vai procurar uma nova rota para transportar borracha de terras que conseguira autorização para explorar. A ganância acaba por se tornar o móbil das suas figuras, e a analogia com *Heart of Darkness* está lançada, transferindo o drama da selva africana para a amazónica: Aguirre atravessa a selva e segue o curso fluvial numa balsa. Fitzcarraldo quer ligar por via fluvial distintos afluentes do Amazonas, obrigando o barco tanto a seguir rios como a sair deles para se embrenhar na própria selva. Aguirre quer descobrir e dominar algo na selva. Fitzcarraldo é o paroxismo de levar o requinte civilizacional à selva. O irracional não é a aqui a selva, mas esse desejo: Aguirre procura o *El Dorado* na Amazônia; Fitzcarraldo quer trazer o *El Dorado* da civilização ocidental (a *belle époque*) para a selva. Se Conrad e Coppola preferiram uma dimensão de auto-reflexão e introspecção, Herzog interessou-se mais pelas afectações mentais e emocionais em que as suas figuras se lançaram, contaminando quem as rodeia. O confronto com a selva, que as suas personagens tentam domar, torna-se a armadilha e a metáfora da sua demência. No caso, a dificuldade real da natureza amazónica, e a sua pressão sobre a equipa de filmagens, tornou-se mítica nas narrativas de produção dos filmes, tal como tinha acontecido com Coppola em *Apocalypse Now*. Uma das personagens de Aguirre lança uma expressão que podia servir também para *Apocalypse Now*: «Perdemos homens, mas nunca vemos os inimigos» (do filme *Aguirre*).

«Nothing could happen. There was a touch of insanity in the proceeding, a sense of lugubrious drollery in the sight; and it was not dissipated by somebody on board assuring me earnestly there was a camp of natives—he called them enemies!—hidden out of sight somewhere»

(*Heart of Darkness*).

Outras passagens de rios no Cinema – em relações com *Heart of Darkness*

A história do cinema tem várias relações com o rio, que não são meros filmes sobre ou com rios, mas em que este actua como autêntica personagem, de que destacamos alguns casos. Em muitos casos a escolha do lugar obriga a uma relação com rios. Filmes sobre Roma, Berlim, Paris, Lisboa ou Londres, seriam em muitos casos sobre os seus rios e canais, tal como é impossível filmar Veneza sem os seus canais. Também haverá alguns casos de realizadores com relações especiais com rios específicos, em geral passando por relações com as suas cidades, como no caso de Manoel de Oliveira e a sua relação com o Porto e o Douro. O inventário seria interminável, pelo que destacamos apenas algumas reflexões em que o rio assume protagonismo cinematográfico, permitindo possíveis comparações com a acção da viagem e do rio em *Heart of Darkness*.

Desde cedo tornaram-se icónicas no cinema algumas cenas com rios. É o caso de *Way Down East* (*Duas tormentas*, 1920) de D. W. Griffith, com a impressionante cena de Lillian Gish no rio gelado (desorientada e mãe solteira, mergulhara numa tempestade de neve). O acidente da sua mão a bater na placa de gelo, pequeno imprevisto nas filmagens, do qual Lillian Gish não acusou, foi devidamente integrada pelo realizador.

Em *River of no Return* (*Rio sem Regresso*, 1954), Otto Preminger explorou uma paisagem hostil e indomável como uma redução de espaço que pressiona as personagens e as suas dimensões humanas, permitindo ao filme escapar a estereótipos do género de western. A Jangada que atravessa ao rio funciona como uma moral do direito natural de Matt Calder (Robert Mitchum) que se opõe ao interesse de Harry (Rory Calhoun). A relação conta ainda com o jovem Mark (Tommy Rettig), filho de Matt, que ficara aos cuidados de uma cantora de cabaret, Kay (Marlyn Monroe). Os três (Matt, Mark e Kay) serão as figuras da travessia do rio em jangada.

Em *The Night of the Hunter* (1955), o único filme realizado pelo famoso actor Charles Laughton, o rio é um elemento natural (embora em produção de estúdio) significativo, no interior do qual as duas crianças em fuga do padrasto têm que se aventurar à deriva. Mas aqui o rio e a noite não são a ameaça, mas o refúgio perante uma ameaça maior: o padastro-sacerdote (Robert Mitchum) que persegue o dinheiro que sabia estar escondido no interior da boneca (*rag doll*) da pequena Pearl. É claro que o verdadeiro refúgio é a casa de Rachel Cooper (Lillian Gish), mas o rio é o meio da fuga. O perseguidor é uma silhueta que se recorta num mundo negro, enquanto «a Natureza inteira toma a responsabilidade do movimento de fuga das crianças, e o

barco onde elas se refugiam parece ele próprio um abrigo imóvel numa ilha flutuante ou num tapete rolante»⁴⁸. Esta natureza escura e imóvel tem permitido leituras psicanalíticas, em que a natureza, concebida em estúdio, é um retorno ao ventre materno, o reencontro da protecção da mãe assassinada – e que será recuperada na figura de Rachel-Lillian Gish. Lugar de passagem, este rio-natureza revela-se, sobretudo, refúgio. Mais que de movimento, a sensação que ele apresenta é de imobilidade ou de um movimento suspenso em tensão entre fuga e perseguição. Tal como as crianças, também a natureza parece suspender o fôlego na proximidade do criminoso. Também aqui a natureza é, como as crianças, o elemento de pureza que contrasta com a moral severa, artificial e doente do padastro-sacerdote.

Em *House by the River* (1950) de Fritz Lang, dos filmes mais esquecidos do famoso realizador, em parte devido ao trabalho com uma das mais pobres produtoras de Hollywood, o rio tem um papel único enquanto elemento de culpa que o torna personagem de modo particular na proximidade do filme com o cinema negro. O filme desenrola-se numa casa no estuário de um rio, centrando-se na história de um escritor falhado (Stephen Byrne, por Louis Hayward) que mata a criada que tentara seduzir e arrasta o irmão para a cumplicidade de lançar o corpo no rio. A proximidade do rio torna-se a proximidade física e mnemónica do crime. O rio, mais que o próprio irmão que se pode manipular facilmente, torna-se o lugar irredutível do *segredo do crime*. O rio é a grande testemunha que recebeu o corpo do crime, e quem pode denunciar o criminoso, como também é ele que o vai devolver (sendo então o irmão acusado do crime), tal como devolvia toda a sujidade que lhe lançavam. Nesse sentido, este não é um rio que se atravessa, nem sequer que se atravessa à frente da casa. É um rio que insiste em ficar, em permanecer à beira da casa. Assim, o rio torna-se metáfora mental das culpas do protagonista criminoso (curiosa empatia com a culpa que se provoca com o espectador), em efeito *macbethiano*. Destaca-se a longa sequência em que a personagem «procura recuperar o saco arrastado pelas águas, perde o equilíbrio e quase fica atolado. De certo modo, ele está no interior da sua própria mente»⁴⁹. Parece vir do rio toda a negritude que invade o filme, como um peso da consciência que emerge das suas profundezas. Ao longo do filme as personagens estão constantemente a acender fontes precárias de luz perante esse domínio da escuridão, e com isso as presenças tornam-se sombras confundindo-se umas com as outras – como na significativa cena em que o protagonista confunde a própria mulher com a criada assassinada⁵⁰. As trevas são outras, um mergulho nas *selvas da culpa do crime*, de marca psicanalítica que aqui, ao contrário do rio de *Heart of Darkness*, só funciona exactamente porque o rio, por muito que escoe, não se move e está sempre ali. Daí a expressão no início do filme perante a chegada de todo o lixo (e crime) por parte do rio: «I hate that river» – culpa das pessoas

(«It's people who should be blamed for the filth, not the river»), como retorquia o próprio escritor criminoso. O rio, os espelhos e a noite são os elementos que rodeiam as personagens: «un relato nocturno dominado por el agua, los espejos que deforman la mirada real y el sentimiento de culpa»⁵¹.

É clara a diferença com o rio em *Heart of Darkness*. Na obra de Conrad mergulhávamos no rio para ir ao interior da selva e das trevas. No filme de Lang o rio estava sempre ali para nessa sua constância poder ser o espelho de uma mente doentia que ali habitava e ali cometera o crime: o rio só devolvia o reflexo da negritude da personagem, como um efeito *narcísico* (é singular ele denunciar-se ao colocar a verdade da narrativa no romance que estava a escrever) *do seu inconsciente e das suas trevas*. Não pode ser um rio de vida, mas também não é um rio que mata: é apenas um rio do reflexo (*testemunha*) *do crime e da morte*, um reflexo das trevas.

Em *El Rio y la Muerte* (1955), filme da fase mexicana de Luis Buñuel, o rio é lugar de passagem, de mediação mas, sobretudo, de separação entre a cidade viva e a cidade dos mortos, o cemitério – tensões que Buñuel já explorara com o mar, entre a costa e a ilha, em *Subida al Cielo* (1952). O rio é referido, mas não impõe a sua existência. Não se atravessa perante o humano, mas é o humano que o atravessa – e nada disso é por culpa do rio. As passagens entre a *polis* e a *necrópoles* é culpa da violência humana e da rixa entre famílias que marca a narrativa do filme.

No cinema indiano o rio tem uma presença regular, sobretudo nas suas escolas mais realistas, como a *escola de Bengala*. Mas aqui é o rio que, estando sempre a passar, está sempre lá, que se relaciona com a terra, seja na sua dimensão física, na fertilidade da terra, na lavagem e beberagem dos animais, seja na humana, social e religiosa. Há uma vida no rio que tende a ligar constantemente a terra à água, como elementos contíguos. Jean Renoir tinha deixado essa perspectiva em *The River* (*O Rio Sagrado*, 1951), com uma narrativa que assume o rio no título (o Ganges) devido à sua constante presença e relação. Poucos anos depois Roberto Rossellini realizava *L'India vista da Rossellini* (série em dez episódios para a RAI, a preto e branco) e *Índia, Matri Bhumi* (*Índia, Terra Mãe*), com filmagens e montagem entre 1957 e 1959. Rossellini fundia terra e rio como Renoir, mas também terra e selva, tradição e modernidade, num mundo em que as pessoas e o ambiente são indistintas: «Assim, não é de espantar que as pessoas (...) não se distingam do ambiente que as rodeia»⁵². Estava anunciado uma marca da relação do cinema indiano com o rio, como meio onde se liga e se confunde terra e água, profano e sagrado ou criação e destruição.

O cinema indiano desenvolveu aspectos desta relação tanto física como simbólica com esta proximidade vivencial com os rios. Tal está manifesto em *Mother India* (1957) de Mehboob Khan. Aqui a luta com a terra é a luta com o rio, e vice-versa.

Um torna-se outro, e nessas mutações e hibridações estabelece-se uma relação humana com o rio. Para além do cinema indiano, há uma curiosa proximidade de *Mother Índia* com *Ard Al (La Terre, 1969)* do egípcio Youssef Chahine, luta sobre as terras e as águas do Nilo, que termina e acaba com um grande plano das mãos do homem a trabalhar a terra. Pouco antes Chahine tinha realizado um filme que se passava durante a famosa construção da barragem de Assuan (*Al Nass Wal Nil / Un Jour, le Nil, 1968*; teria depois versão do realizador, não censurada, com o título *Ces gens du Nil, 1972*). Numa das cenas marcantes, sob a pompa da inauguração da barragem Barâk, um adolescente núbio, e Nikolai, um jovem engenheiro russo, banham-se pela última vez num dos braços do Nilo.

Seriam inúmeros os exemplos de aparições de rios no cinema indiano, pela próprias características da geografia e cultura da Índia, mas Ritwik Ghatak é dos realizadores que pretendemos destacar para caracteriza essa relação. A relação com o rio está já presente em *Ajantrik (1958)*, o seu primeiro filme. Mas sublinhamos a triologia de Ritwik Ghatak centrada na divisão da Índia pelo Império Britânico, segundo princípios religiosos, que deixaria marcas em várias populações. *Meghe Dhaka Tara (A Estrela Escondida, 1960)*, em torno de uma família de refugiados de Bengala em Calcutá, mas centrado no estoicismo de abnegação sofrida de uma mulher (Nita, por Supriya Chowdhury), que no esforço de ajudar a família é por esta explorada. Seguiu-se *Komal Gandhar (1961)*, sobre um grupo de teatro popular, e *Subarnarehka (O rio Subarnarehka, 1962)*, centrado nos refugiados da Bengala Oriental. O rio é (ou deve ser) um lugar de habitação e de ligação, não um lugar de separação: «Recuso-me a admitir que aquela terra do lado de lá da ribeira é terra estrangeira. Nasci lá, é a minha terra, é lá que hei-de voltar» (diz uma personagem de *Komal Gandhar*). Nestes filmes, a que acrescentaríamos ainda *Titash Ekti Nadir Nam (1973)*, o rio é o elemento «a que o olhar não consegue escapar»⁵³, e que só nos atritos da sua realidade se torna simbólico – essa capacidade de extrair espessuras simbólicas da crueza do real, que consideramos ser marca do cinema de Ghatak.

Ghatak era mais cru, directo, disruptivo e contundente que a dimensão mais contemplativa e contida de cinema mais organizado e composto de Satyajit Ray, o mais famoso e respeitado realizador italiano – daí, se Ray era um moderno, Ghatak era um vanguardista (e é relevante que enquanto Ray foi muito depressa descoberto pelo ocidente, e com isso garantir uma regular produção na Índia, Ghatak demorou a ser entendido, e por isso ter ficado demasiado tempo como autor maldito). Por outro lado, Ray abordava um passado recente da Índia, centrado em classes altas, enquanto Ghatak tratava um tempo actual, embora mais pobre e rural, onde a natureza e as habitações são contíguas e próximas⁵⁴. Talvez por isso tenha sido daqueles que melhor

transmitiu o entranhamento indiano entre a vida e o rio. Nos seus filmes as personagens choram e cantam para os rios; atravessam, cruzam ou banham-se nos rios; conversam e contemplam à beira do rio; lidam com quem está no rio; rezam no rio; etc. Eis a imagem do rio no cinema indiano: o rio não acompanha nenhum mergulho nas trevas porque ele é elemento necessário à própria verdade e crueza da vida. Por isso, nenhuma relação com rio, tal como se expressa em *Heart of Darkness*, poderia ser produzido a partir de dentro do cinema indiano (e Renoir já o tinha percebido). Aqui o rio é lugar de todas as relações com a vida, do nascimento à morte. O rio habita-se na sua própria contiguidade com a terra.

Tudo isso encontramos em *Siddheshwari* (1989) de Mani Kaul, nome do cinema novo indiano muito marcado por Ghatak, é um documentário sobre Siddheshwari Devi, famosa cantora do género Thumri. O filme transforma-se num alusão visual e sonora à cantora, colocando-se nos seus locais de vivência à beira do Ganges. O rio torna-se elemento de exploração visual central a partir do qual se elabora «um fluxo de imagens organizado a partir da própria estrutura musical das acções Thumri»⁵⁵, onde a mais pequena aproximação à realidade imediatamente se desdobra em imaginário, e a mínima citação biográfica em alusão mítica.

O cinema japonês desenvolveu outros modos de relação com os elementos naturais com os quais interage numa expressão do fluir do tempo. Os rios surgem nessa dimensão, tal como outras marcações da água. Contudo, dentro da realidade japonesa, a paisagem no cinema, desde os seus jardins próximos a distantes vistas montanhosas, tal como de rio ou mar, surge normalmente enquadrada na ortogonalidade interna da casa japonesa. Os filmes de *shomin-geki*, de melodrama popular do quotidiano, em que Yasujiro Ozu e Mikio Naruse foram grandes mestres, são exemplos. Naruse, que preferia mais os exteriores que Ozu, desenvolveu melhor essas relações, e podemos observar constantes proximidades de rios. Em Ozu, a paisagem surge mais como elemento separador de cenas ou elemento de contemplação, com as personagens em rigoroso perfil ou de costas, normalmente com essa paisagem fora de cena. Em Kenji Mizoguchi, outro grande nome do cinema japonês, os rios e os lagos, mais que o mar, fornecem as águas serenas através das quais as fugas se desenrolam como dolentes derivas, como em *Ugetsu Monogatari* (*Os Contos da Lua Vaga*, 1953) ou *Chikamatsu Monogatari* (*Os Amantes Crucificados*, 1954). Se no cinema indiano a separação entre a vida e o rio era menor, surgindo como contíguos, no cinema japonês há como um paralelismo, uma separação contemplativa, mas que permite essa empatia com os fluxos dos ritmos do cinema num escoar tão natural como o dos rios. O rio é a melhor metáfora dessa marca tão suave como inefável do avanço do drama do cinema japonês de que Ozu foi mestre: «No controle das forças emocionais, no

rigor que compõe cada imagem, no tempo que sustém o estatismo das coisas, estabelece-se a curiosa manifestação melodramática de Ozu, cujos motivos não nos são dados com as expressões e acções dos actores, para se desenrolar sub-repticiamente: não mergulhamos repentinamente no drama, mas *nele lentamente acontecemos*. O drama não se arroja no *tempo imediato*, para se parecer *desenvolver com o tempo*, emergindo do “nada”, como se a mera passagem do tempo o produzisse. O tempo flui como o próprio fundo onde a acção se esvazia na inutilidade do seu esforço. Assim, o melodrama não se faz sobre e perturbando o tempo do quotidiano, para se fazer com ele. Não construindo o drama por ruídos e gestos, mas por silêncios e pausas, ou seja, por *micro-acções* que não perturbam a unidade global da imobilidade espacial, alcança o máximo de drama com o mínimo de acção. O tempo torna-se maior que a acção, daí os filmes de Ozu parecerem durar mais, tal como a casa tradicional japonesa ou o jardim *Zen* parecem maiores que o espaço que ocupam. Sem mudanças ou finais abruptos (...), as coisas parecem deambular numa mesma textura temporal de ausências, como que *lisa de acontecimentos* ou feita de acções sem densidade. O tempo não se liga à acção, sendo independente dos acontecimentos (que nunca o preenche), escamoteando-os de qualquer definição temporal. A suspensão do tempo sobre a acção faz dele o *демиurgo* absoluto: *nada escapa ao passar do tempo!* (...). O melodrama não se dá *num momento preciso e imediato*, mas na lentidão de uma temporalidade sem origem precisa, para nos envolver no seu desenrolar e nos mergulhar no seu interior mais profundo sem nos dar a perceber de como para aí fomos arrastados. Quando se dá pelo drama já lá se está. (...). O melodrama não é um acontecimento mas um processo: um *melodrama inefável* que só na temporalidade se processa, ajustando-se assim à linguagem cinematográfica por não se conseguir reduzir a uma cena ou a um gesto, para apenas se poder expressar ao longo de todo o processo que o expõe»⁵⁶.

Dos filmes de Naruse onde a natureza e a água tem particular relevância é *Inazuma (Relâmpago, 1952)*. O filme desenvolve-se em torno de uma personagem feminina, marca de Naruse, chamada Kyoko Komori (por Hideko Takamine), que se afasta Tóquio, da família e dos seus conflitos, alugando um quarto numa zona calma perto da natureza. É a chuva que aproxima Kyoko do vizinho (a cena em que ela lhe vai tirar a roupa da chuva). São as forças da natureza que determinam a pureza dessa atracção que Kyoko não encontrava nas normas sociais e interesseiras que orientavam a sua família – o que a levaria a ser agredida com uma bofetada e acusada de egoísta. No final o relâmpago sinaliza a tensão com a mãe e, após o desabafo emocionado de ambas, segue-se a bonança, sendo em harmonia que, na cena final, elas se afastam. Em Naruse a meteorologia de muitos dos títulos sinaliza o sentido inevitável da temporalidade das mudanças tal como muda o clima. As emoções dão-se e sucedem-se

como os climas meteorológicos. Dos seus filmes diria Akira Kurosawa que eram como «rios de superfície tranquila que dissimulam correntes furiosas»⁵⁷.

Hadaka no Shima (A Ilha Nua) (1960) de Kaneto Shindō é das mais impressionantes explorações cinematográficas da relação do esforço dos corpos com a natureza. O filme centra-se na relação entre uma família (o homem, a mulher, os dois filhos) e uma pequena ilha – tudo se concentra nessa relação com aquele espaço íngreme e árido, rodeado de água (mas constantemente a precisar de água doce). Mesmo na chuva não se perde o ritmo do trabalho de transporte da água. O filme centra-se em gestos e ritmos de trabalho, com a música de fundo ou os sons do trabalho como música, numa sinfonia visual: o remar; o transporte da água; a colocação da água na terra por doses certas; depois o cavar da terra para arar; ou para recolher, o trabalho sobre os cereais e o seu transporte. Intercalados com momentos do quotidiano, como se tudo fizesse parte do mesmo, estamos sempre a céu aberto e com a paisagem de fundo. Após o primeiro terço do filme, centrado no transporte da água doce para a agricultura, temos a primeira interrupção do trabalho, que surge bruscamente numa falha daquele ritmo doloroso e sempre no limite do trabalho: a mulher e mãe escorrega e deixa cair a água doce, entornando uma das bilhas; ele interrompe o trabalho e dá-lhe um estalo; ela cai; sempre em continuidade, eles dirigem-se logo para o dispositivo de transporte da água, levando a que ficou em pé, a dois. O momento é como uma falha que sobressalta a orquestra geral do trabalho. O último terço é marcado pela morte do filho, que quebra todos os ritmos – e os acelera por momentos, na chamada do médico e no ritual do enterro. E em momento de nova interrupção (simétrica com a anterior) do trabalho, quando a mulher suspende o gesto de distribuição rigorosa da água na terra, e entorna um dos baldes, arranca cultivos e se lança em choros sobre a terra da ilha onde o seu filho foi sepultado, já não há bofetada do homem perante a expansão da dor da mãe. Há pausa do homem que observa a cena impassível. Ela responde ao olhar dele após o seu choro, para voltar ao trabalho como se nada tivesse acontecido. Filme sem ideologias, sem partidos, sem reivindicações, sem greves nem manifestações – mas uma das sequências mais poéticas da história do cinema de sabor anticapitalista e da relação do trabalho humano com a natureza, e da passagem nas águas, da ilha para a costa, em busca de água potável para uso humano e da terra.

Noutro filme de Shindo, de dimensão mais ficcional, tão humana como de terror, *Onibaba (O Sexo Diabólico)*, 1964), o rio (algo pantanoso) é um elemento natural presente, que envolve as personagens. É uma história situada no século XIV de duas mulheres que assustam e assassinam soldados para lhes roubar os despojos. Uma é mãe e outra viúva de um soldado morto na guerra, assinalando no início do filme a ausência do homem. O aparecimento de um novo homem vai criar uma

alteração na cumplicidade entre as mulheres. Os elementos naturais, e com elas o rio, são meios de um terror e crime que se revela sempre humano – como a sua sexualidade, destacando-se a cena dos amantes a correrem nus pelo rio.

Mas um dos filmes japoneses onde o rio assume uma relação crucial é *Doro no kawa (Muddy River)* de 1981, escrito e dirigido por Kōhei Oguri. Centrado na amizade de dois rapazes – um (Nobuo) de uma família com um restaurante junto ao rio, e outro (Kichi) que vive com a irmã e a mãe (uma prostituta) que habita numa casa de barco – o filme é dominado pela presença do rio nos seus exteriores. Assim, coadjuvado com cenas de chuva e humidade, o exterior é líquido, contrapondo à secura e protecção dos interiores, para ser metáfora das dificuldades de vidas quotidianas. Embora com uma inclinação mais social e política que Naruse ou Ozu, estes mais centrados nas relações humanas, o filme explora a mesma dimensão dramática do quotidiano.

O cinema italiano, sobretudo no neo-realista do segundo pós-Guerra, apresenta relações próprias com as pessoas e os lugares. De Roberto Rossellini destacamos em *Paisà (Libertação, 1946)*, que pertence, com *Roma, Città Aperta* (1945) e *Germania anno zero* (1948) ao seu famoso tríptico cinematográfico de Guerra. Filme em seis partes, atravessando diferentes locais de Norte a Sul de Itália, *Paisà* desenvolve uma constante interacção e influência dos lugares sobre a vida das pessoas, mostrando assim uma perspectiva da Guerra enquanto afectação e desagregação da vida quotidiana. No filme não há cenários, sendo tudo natural, das ruínas das cidades à paisagem. São raros os actores profissionais. O filme aproxima-se assim de uma expressão documental, ou de uma ficção com uma expressão de verdade documental. Soldados e civis misturam-se também, em interacção constante. A última história, localizada em Porto Tolle no Delta do Pó, faz do rio pantanoso um lugar de salvação e morte, de refúgio e de batalha. A cena inicial do corpo suspenso numa boia a flutuar pela corrente com uma tabuleta «partigiano», é uma expressão bela e crua do horror: «um corpo flutua ao sabor da corrente, sustentado por um colete salva-vidas, com um letreiro sobre os ombros que diz *Paisà*. Este primeiro plano é suficiente para restituir o sentido e o espaço à história: o cadáver distante em plano afastado, um objecto insignificante; o cinzento do céu, da água e da morte fundindo-se num só. (...), a paisagem interpreta um papel fundamental na criação de significado, ou antes, da falta de significado que constitui o significado do filme»⁵⁸. O rio, enquanto elemento natural, é um elemento de contrastes, que cumpre essa capacidade do cinema italiano em manifestar alegria e sofrimento, humor e tragédia, como duas faces da mesma moeda⁵⁹. O cinema italiano, sobretudo de matriz neo-realista usa essa força contraditória dos elementos da natureza para os lançar numa afectação ou interferência na vida. O jogo de contraste dos elementos verifica-se ainda em *Stromboli* (1950), uma ilha vulcânica

de pescadores, onde a água e o fogo estão em constante conflito com determinação na vida das pessoas.

Centrados também nas vidas ribeirinhas dos canais do vale do Pó, e referências maiores do neo-realismo italiano, sublinhe-se ainda *Riso Amaro* (Arroz Amargo, 1949), de Giuseppe de Santis, com Silvana Mangano, e *Gente del Po* (A Gente do Pó, 1943-1947), primeiro documentário de Michelangelo Antonioni. Em *Riso Amaro* o social e o emocional ligam-se no mesmo desenvolvimento dramático das durezas do trabalho nos arrozais. Em *Gente del Po*, Antonioni documentou a vida de habitantes junto aos canais como modo de relação tensa e vital entre uma paisagem interior do homem e a paisagem exterior que o circunda. Os canais do rio estão insistentemente presentes, como algo a que o olhar e a vida não se podem furtar. O rio não é essa via para uma introspecção existencial, nem o avanço sobre as profundezas de raízes escondidas do colonialismo, como em *Heart of Darkness*. Como marca do neo-realismo italiano, e com proximidades com as relações que o cinema indiano desenvolveria com o rio, aqui o rio é uma presença constante sobre a qual vivemos o dia-a-dia, mas numa relação de oposições de via e morte, alegria e tragédia, animadas numa dialética cuja oposição é uma nuance tão frágil como a vida. Passa-se de uma para outra com a mesma facilidade e beleza com que as águas do rio passam carregando risos ou choros. Também não se trata de uma exploração humana noutra continente, mas ali próximos de nós e através de pessoas próximas entre si e vivendo os mesmos lugares, numa relações com a mesma natureza.

Gilles Deleuze refere um gosto pela fluidez da corrente da água no cinema francês, tornando o elemento líquido várias vezes personagem, e central na sua expressão de uma imagem-movimento própria, por vezes por oposição à terra⁶⁰. Tal ajusta-se à leveza e fluidez dominante no cinema francês, no modo como enquadra e recebe o mundo, no modo como move a câmara abrindo-a constantemente, ou resvalando do que está enquadrado, uma espécie de extensão do plano para além do seu enquadramento, para além do seu limite. O movimento da câmara descobre «espaço ao espaço», incorpora no campo o fora de campo apreendendo «sob uma forma agradável e feérica esse todo do tempo que se confronta com as variações do presente»⁶¹. O cinema francês preferiu seguir as coisas, deixando a sua mudança quase tão fluida como a mera passagem do tempo, ou da corrente de um rio. Se o cinema alemão preferiu trabalhar as relações no interior do plano, e se o cinema russo, as relações entre os planos, o cinema francês, procurou sair fora do plano, explorar relações com o que em cada momento (plano) não está incluído.

O rio surge com diferentes protagonismos em vários filmes de Jean Renoir. O rio como local de sedução e paixão em *Partie de Campagne* ou como elemento das

forças eróticas da natureza em *Dejeuner sur l'Herbe*, ou ainda local de relação com a vida em *The River*, que (como vimos) promove uma relação global com o rio Ganges – embora sejam os pântanos de *Swamp Water* (*O Segredo do Pântano*, 1941), filme da fase americana, que nos dão um ambiente de selva mais próxima do imaginário de *Heart of Darkness* (os pântanos são aqui um palco de acontecimentos ao servir e refúgio a um perseguido fora-da-lei).

Para referir a relação com o rio enquanto elemento natural e marca do cinema de Renoir, teremos que sublinhar *Partie de Campagne* (1936-1946⁶²). Baseando numa novela de Guy de Maupassant, Jean Renoir abordou neste filme um passeio familiar aos campos em torno de Paris, centrando-se nos jogos de sedução dominadores entre homens e mulheres. O rio era um lugar de erotismo e anulação das diferenças sociais (diferenças que o romance aborda bem mais que o filme). Tal ambiente remete para as pinturas do pai do cineasta em torno dos remadores ou dos passeios e piqueniques domingueiros nos arredores de Paris, tais como *O lugar do Banho* «*La Grenouillère*» (1869) ou *O Almoço dos Remadores* (1881). Nestes quadros o olhar circula pelas várias personagens vendo em todas elas casos de rica significância de quotidiana e descomprometida felicidade. Sem nenhum drama, nem sequer uma história concreta para relatar, mas apenas os seus banais gestos e olhares interactivos, sem protagonistas ou excessos de relevância de personagens individuais, a pintura faz circular o olhar numa cintilação de luz que decide o ritmo global do quadro. *Partie de Campagne* explora como, no passeio em grupo, se efectuam as aproximações e seduções, ou seja, como se desenvolve o recolhimento amoroso de Henri (o remador, por Georges d'Arnoux) e Henriette (filha de um comerciante parisiense em passeio, por Sylvia Bataille) relativamente aos respectivos grupos. A paisagem atravessada pelo rio serve de moldura envolvente, apresentando-se como outra personagem, mas não actuando pesadamente sobre as personagens, para apenas fazer parte de um atmosfera luminosa e do escoamento do tempo de sedução. *Partie de Campagne* evolui gradualmente do ritmo colectivo até ao contacto erótico (o beijo) de Henriette e Henri. Assim, tudo converge tão suave como desmedidamente *para um beijo*, o plano mais aproximado de todo o filme e momento de charneira para uma espécie de epílogo final. Depois do beijo surge uma tempestade (de novo a natureza como protagonista ambiente) e segue-se um *travelling* pela chuva e natureza que, sempre em sequência, recupera a narrativa alguns anos depois com a imagem de Henri sozinho no barco, dirigindo-se ao local do beijo onde surpreende Henriette com o seu marido. Esta cena de reencontro, em curto e final epílogo, fornece todo um novo sentido ao filme, um sentimento de culpa e uma consciência de classe, a que todo o filme quisera escapar. Ao longo de *Partie de Campagne* o rio é centro de um fluir das coisas e da permissão

das atracções e seduções amorosas como forças da natureza, independentemente das razões sociais, tal como serve de apoio a várias metáforas, carregando os diálogos de alusões sexuais, através da pesca (lançar o isco etc...), no barco (quando Henriette diz que tinha um «desejo louco de andar» no barco de Henri e que «o seu modo de remar dá ideia de que deslizamos») – toda uma dimensão metafórica que finta a moral e que depois surpreendia os corpos na cena do beijo. No filme pode estar «em causa a política dos sexos e a forma como o seu status quo é cingindo pela separação de classes», o que obriga a esse jogo de alusões, mas também se revela essa acção dos elementos da natureza que vão invadindo as personagens de desejos que permite apontar uma «reinvenção do melodrama pela meteorologia»⁶³.

Em *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1959), Renoir levaria mais longe esse modo quase animal como a sexualidade invade os corpos e os gestos, como uma pulsão natural que não dá oportunidade à intromissão da censura moral e social. *Le Déjeuner sur l'Herbe*, também com filmagens dominadas em cenários naturais, numa clara homenagem a Manet e ao impressionismo, é uma espécie de fábula em torno da contracepção artificial, contrapondo as pulsões do amor carnal e natural ao rigor e frieza da ciência obstinada. Para tal a narrativa desenvolve uma atracção entre uma bela mulher e um génio da ciência (Professeur Alexis, por Paul Meurisse) expondo a derrisão dos princípios deste, desfeitos perante a presença da ingénua e bela camponesa (Nénette, por Catherine Rouvel). A natureza, enquanto fundo panteísta, parece dar continuidade a elementos de *Une Partie de Campagne*, mas o que neste era mais poético e contemplativo (e com o beijo se verifica um directo envolvimento dos corpos), atingia agora aspectos afrodisíacos e de mais profunda pulsão sexual. Daí que, se em *Une Partie de Campagne* a sensualidade estava inscrita metaforicamente na descrição da paisagem por Henriette, como sedução, em *Le Déjeuner sur l'Herbe* a sexualidade manifesta-se na música da flauta de um pastor, uma alusão directa de Pan, numa sexualidade que se deseja agida pelo corpo, numa pulsão de sabor dionisíaco.

Mas é certamente Jean Vigo, sobretudo com *L'Atalante* (1934), que leva mais longe a relação entre o rio e o cinema, e nos permite recuperar relações com *Heart of Darkness*. Neste filme «o movimento terrestre está em desequilíbrio constante, porque a força motriz está sempre fora do centro de gravidade», «enquanto que o movimento aquático se confunde com a deslocação do centro de gravidade»⁶⁴. De facto, *L'Atalante* é dos primeiros casos da história do cinema que consegue transferir todo o centro de gravidade cinematográfico, na lógica dos pontos de vista à vida das personagens, para um barco que percorre canais fluviais.

O barco é a casa, o local de trabalho e de vida de Jean (Jean Dasté), acompanhado de Père Jules (Michel Simon) e de um jovem grumete (Louis Lefebvre). O filme

começa com um casamento em terra de Jean com a jovem rapariga do campo Juliette (Dita Parlo), que vai ser o elemento central da tensão. A tentação desta pela cidade e a sua perdição dá-se através da figura do vendedor ambulante (Gilles Margaritis), figura tão divertida e sedutora como mefistofélica, que esta conhecera nas margens dos canais. Aqui, a margem é já perturbação, momento da tentação para a cidade. O rio/canal não é aqui a deriva e o mistério, mas a estrada segura que se conhece num vai-e-vem quotidiano. O batelão a motor é a casa e o lugar da relação do jovem casal. A margem é a tentação da cidade, a fronteira do perigo e do desvio para os prazeres imorais, lugar de encanto e sedução onde se perderá Juliette.

A qualidade do filme está em conseguir a leveza de um compacto cinematográfico, um «bloco incindível»⁶⁵, conjugando a luz, os objectos, os corpos, o som, a câmara com os seus movimentos e enquadramento, num uníssono fluído que acompanha o fluxo do canal. Por exemplo, o som conjuga os sons naturais, captando com expressividade ruídos fora de cena e as palavras, com a música livre e ligeira de Maurice Jaubert. São marcas desse famoso realismo poético ou lírico de Jean Vigo, essa capacidade de quanto mais se aproxima do real mais o ultrapassa, que no seu caso foi uma grande capacidade de integrar os elementos naturais – e foi essa procura de real, de contacto directo com os elementos que vitimou precocemente Jean Vigo, que falecia na altura da estreia do filme. Se temos essa leveza sobre os elementos, essa naturalidade com que a natureza se atravessa enquanto cinema, é porque existiu essa capacidade de permitir que as condições naturais fossem incorporadas no filme. Não é o cinema que domina as contingências da natureza, mas quem as recebe. É essa leveza geral do seu fluxo quando tudo pesa no interior do seu cinema. Há algo de líquido no tempo que escoar com os elementos no cinema de Vigo. Em *L'Atalante* o barco a flutuar no rio é sinal de luz e transparência (a das águas, com as cenas subaquáticas), estando as trevas na margem que nos liga à cidade, à civilização. Por isso, sendo dos filmes em que o cinema melhor acompanhou o escoar de um rio, todo o seu sentido é contrário ao de *Heart of Darkness*.

Em comparação com as possibilidades destas escolas cinematográficas, cujo excesso de proximidade ou tensa contiguidade com o rio impediu algumas de ter o espírito de *Heart of Darkness*, sublinham-se as potencialidade do romance de Conrad para o cinema: um fluir do tempo e das águas como mergulho nas trevas, o avanço por lugares desconhecidos e indomáveis, onde a existência mergulha em introspecção, sempre numa posição em movimento a partir do interior do rio. Nesse sentido, *Heart of Darkness* fez da travessia do rio uma poderosa metáfora da existência que o cinema só poderia seguir ao mergulhar em rios estranhos para quem os filma (e os observa), em rios cujas margens não tenham pertença, em que avançar no rio seja penetrar num território que esvazia a nossa segurança existencial, como quem entra

na selva. O barco tem essa contradição ao longo desses rios: é o que nos faz avançar para o interior da selva e das suas ameaças e, simultaneamente, o que permite uma separação com as margens da selva e nos protege. É a partir da perspectiva do barco (e não da margem) que as tensões entre segurança e insegurança se desenrolam enquanto avançamos. Daí que os filmes *Apocalypse Now* e *The African Queen* (e em parte *Aguirre* e *Fitzcarraldo*) fossem os que mais estiveram no espírito de *Heart of Darkness*. É através destes filmes (a que poderíamos agora, e em parte, acrescentar *L'Atalante*) que podemos falar de um cinema em que mergulhamos no interior de uma perspectiva, tal como na obra de Conrad, a partir do interior do rio – não da margem para o rio, mas do rio para a margem – para seguirmos numa viagem sem destino conhecido a partir desta relação.

«Como um rio a vida flui sempre idêntica a si própria e sempre outra»
(Jorge de Sena, sobre «O Rio Sagrado» de Jean Renoir)

- ¹ Paul Virilio, *Vitesse et Politique*, Paris: Éditions Galilée, 1977.
- ² Marshall McLuhan apresentou o termo em *A Galáxia Gutenberg* (1962) e depois desenvolveu em *Compreender os Meios de Comunicação* (1967). Cf. Marshall McLuhan, *A Galáxia Gutenberg. A Formação do Homem Tipográfico*, Editora da universidade de S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972; *Compreender os Meios de Comunicação. Extensões do Homem*, Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- ³ Paul Virilio, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, pp.52-53, 61.
- ⁴ Cf. Jean-Marc Moura, «La fiction d'exploration: au Carrefour du récit de voyage et du roman (Joseph Conrad: *Heart of Darkness*, André Malraux: *La Voie Royale*, Ferreira de Castro: *A Selva*)», in *Les récits de voyages. Typologie, historicité*, Lisboa: Edições Cosmos, 1998, p.216.
- ⁵ *Ibidem*, p.220.
- ⁶ Para relação entre estes três textos enquanto modalidade diferente das narrativas de viagem, cf. *Ibidem*, p.214.
- ⁷ Alain Corbin, *Le Territoire du Vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris: Éditions Flammarion, 1990, pp.163-170.
- ⁸ *Ibidem*, p.145.
- ⁹ Foi Lucrécio quem primeiro forneceu a noção de segurança de quem observa em terra firme perante a aflição de quem está envolto na tempestade e no «gozo da própria localização incólume do observador». Cf. Hans Blumenberg, *Naufrágio com Espectador*, Lisboa: Vega Editora, 1990, p.45-47. Para relações do sublime com esta questão, cf. Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of The Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse concerning Taste, and several other additions*, in *The Works. Twelve Volumes in Six (1887). Vol.I/II*, Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1975, pp.107 e seguintes.
- ¹⁰ Gilpin, apud Pablo Diener, «Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de rugendas», in *História*, nº40, Vol.II, Julho-Dezembro 2007, pp.285-309 [consultável in: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-71942007000200002&script=sci_arttext]
- ¹¹ Segundo Marc Augé «não-lugar era ainda um espaço real mas sem a dimensão *identitária, relacional e histórica* de um lugar, referindo-o como «uma espécie de qualidade negativa do lugar, de uma

ausência do lugar a si próprio», como acontece nos hipermercados, nas autoestradas ou em terminais de aeroportos. Cf. Marc Augé, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa: Graus Editora, 2005.

12 Michel Foucault, «Des espaces autres», in *Dits et Écrits*, Paris: Éditions Gallimard Foucault, 1994, vol. IV, pp.752-762.

13 Jean-Marc Moura, La fiction d'exploration: au Carrefour du récit de voyage et du roman (Joseph Conrad: *Heart of Darkness*, André Malraux: *La Voie Royale*, Ferreira de Castro: *A Selva*), in *Les récits de voyages. Typologie, historicité*, Lisboa: Edições Cosmos, 1998, p.215.

14 Paulo Archer, *Sentido(s) da Utopia*, Tomar. O contador de Histórias, 2000, p.19.

15 Paul Ricoeur, *Ideologia e Utopia*, Lisboa: Edições 70, 1986, p.446.

16 Cf. Wolf Lepenies, *Ascensão e Declínio dos Intelectuais na Europa*, Lisboa: Edições 70, 1995, p.17.

17 Cf. Marc Augé, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa: Graus Editora, 2005.

18 Cf. *Great Books – Heart of Darkness*, Produced and written by Dale Minor, The Learning Channel, 1999 [documentário televisivo].

19 Preston Whaley, «Heart of Darkness and apocalypse Now. Reflectores of a Precarious Social Knowledge», in *Authority and Transgression in Literature and Film* (Edited by Bonnie Braendlin and Hans Braendlin), Gainesville: UP of Florida, 1996, pp.113-114.

20 Seguimos determinadas posições perante as teorias historicistas e deterministas, sobretudo de Gadamer e Jauss. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 ; Hans Robert Jauss, *literatura como provocação*, Lisboa: Vega, 1993.

21 «(...) dans la modernité les automouvements du monde naissent de nos automouvements qui s'additionnent progressivement jusqu'à entretenir le mouvement du monde». Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la politique*, Christian Bourgois Éditeur, 2000, p.31.

22 Cf. Slavoj Zizek, *Bem-vindo ao Desejo do Real*, Lisboa: Relógio d'Água, pp.44-45.

- ²³ Cf. Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974.
- ²⁴ Para esta relação entre Freud e Conrad, cf. *Great Books – Heart of Darkness*, Produced and written by Dale Minor, The Learning Channel, 1999 [documentário televisivo].
- ²⁵ Slavoj Zizek, *Bem-vindo ao Desejo do Real*, Lisboa: Relógio d'Água, p.68.
- ²⁶ Segundo as ideias em torno do «rosto do inimigo» de Slavoj Zizek. Cf. *Ibidem*, p.155.
- ²⁷ *Ibidem*, pp.182-183.
- ²⁸ Jean-Marc Moura, La fiction d'exploration: au Carrefour du récit de voyage et du roman (Joseph Conrad: *Heart of Darkness*, André Malraux: *La Voie Royale*, Ferreira de Castro: *A Selva*)», in *Les récits de voyages. Typologie, historicité*, Lisboa: Edições Cosmos, 1998, p.214.
- ²⁹ *Ibidem*, p.221.
- ³⁰ *Ibidem*, p.214.
- ³¹ Para adaptações cinematográficas de obras de Joseph Conrad, cf. *Conrad on film* (Edited by Gene m. Moore), Cambridge University Press, 1997, p.2.
- ³² Gene m. Moore, «In praise of infidelity: as introduction», in *Conrad on film* (Edited by Gene m. Moore), Cambridge University Press, 1997, p.2.
- ³³ Orson Welles, apud Gene m. Moore, «In praise of infidelity: as introduction», in *Conrad on film* (Edited by Gene m. Moore), Cambridge University Press, 1997, p.2.
- ³⁴ *Ibidem*, p.2.
- ³⁵ Stéphane Delorme, *Francis Ford Coppola*, Lisboa: Jornal Público, 2008, p.34.
- ³⁶ Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p.79.
- ³⁷ Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p.79.

Ibidem, p.78.

Cf. Thomas Elsaesser, Michael Wedel, «The hollow heart of Hollywood: *Apocalypse Now* and the new sound space», in *Conrad on film* (Edited by Gene m. Moore), Cambridge University Press, 1997, pp.165-167.

Preston Whaley, «Heart of Darkness and apocalypse Now. Reflectores of a Precarious Social Knowledge», in *Authority and Transgression in Literature and Film* (Edited by Bonnie Braendlin and Hans Braendlin), Gainesville: UP of Florida, 1996, p.20.

Cf. Thomas Elsaesser, Michael Wedel, «The hollow heart of Hollywood: *Apocalypse Now* and the new sound space», in *Conrad on film* (Edited by Gene m. Moore), Cambridge University Press, 1997, p.170.

Seymour Chatman, «2 ½ film versions of Heart of Darkness», in *Conrad on film* (Edited by Gene m. Moore), Cambridge University Press, 1997, ppp.218.

Kast, apud M. S. Fonseca, «The African Queen / 1951», ficha da Cinemateca Portuguesa, 3 e 8 Setembro 2009.

Cf. Nuria Vidal, «A Câmara Invisível» (2006), reeditado e traduzido in catálogo: *John Huston, cavaleiro errante*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 2009, p.166.

Cf. Angel Comas, *La Regina de África. El Crepúsculo de los dioses*, Barcelona: Libros Dirigido, 1998, pp.36-37.

Cf. Maria João Madeira, «Afinidades houstonianas», in catálogo: *John Huston, cavaleiro errante*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 2009, p.66.

Ibidem, p.66.

Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo. Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p.84.

Aurélien Ferenczi, *Fritz Lang*, Lisboa: Jornal Público, 2008, p.74.

Cf. *Ibidem*, p.74.

Quim Casas, *Fritz Lang*, Madrid. Ediciones Cátedra, 1991, p.186.

- ⁵² Rudolph Thome, «Filmografia comentada», in *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007, p.566.
- ⁵³ Philippe Parrain, «A reunificação do ser. Apresentação de Ritwik Ghatak», in *Cinemas da Índia*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998, p.176 [o fragmento citado é relativo a *Subarnarehka*, 1962].
- ⁵⁴ Cf. José Manuel Costa, «Histórias dos Cinemas da Índia», in *Cinemas da Índia*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998, pp.92-93.
- ⁵⁵ *Ibidem*, p.111.
- ⁵⁶ Fernando Rosa Dias, «Ozu: Melodrama num Jardim Zen», in *Artes & Artes*, Lisboa, nº17, Fevereiro 1999, pp.8-9.
- ⁵⁷ Luis Miguel Oliveira, «Inazuma / 1952 ("Relâmpago")», ficha da Cinemateca Portuguesa, 27 Março e 2 Abril 2009.
- ⁵⁸ Sandro Bernardi, «As Paisagens de Rossellini: Natureza, Mito, História», in *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007, p.169.
- ⁵⁹ Baseamo-nos em expressão de Martin Scorsese em *A Minha Viagem a Itália* (1999).
- ⁶⁰ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento. Cinema 1*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, pp.112-116
- ⁶¹ *Ibidem*, p.72.
- ⁶² Filmado no Verão de 1936, o filme seria interrompido e só terminado apenas em 1946, numa versão mais curta. Mas foi esta contingência que uma montagem sobre o material filmado resolvia, fornecendo ao filme uma autonomia e uma abreviação, que lhe determinou um ambiente de frescura da luz, do tempo e da própria moralidade da sedução erótica. Cf. José Manuel Costa, «Partie de Campagne» (ficha do filme), in Jean Renoir. As Folhas da Cinemateca, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005, p.83-87.
- ⁶³ Charlotte Garson, *Jean Renoir*, Lisboa: Jornal Público, 2008, p.37.
- ⁶⁴ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento. Cinema 1*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.114.
- ⁶⁵ Luís Filipe Rocha, *Jean Vigo*, Porto: Edições Afrontamento, 1981, p.9